This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
H3740
M2

B 967,205

Gerhart Hauptmann

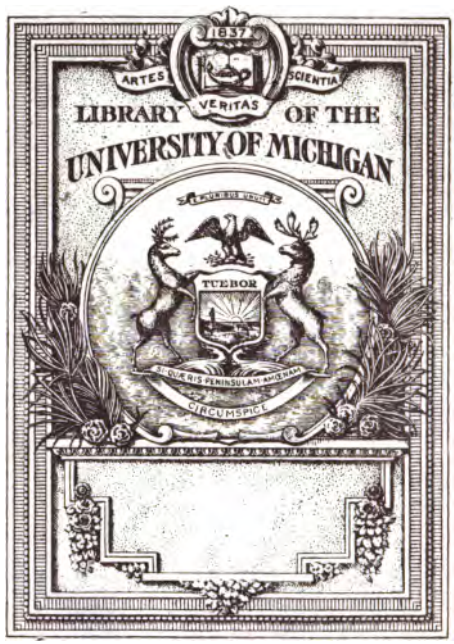
und

der moderne Realismus

von

Dr. Paul Mahn.

Berlin S.W., 1894.
Verlag von R. Neumeist[illegible]
Markgrafenstraße 100.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

838
H374C
M2

127

Gerhart Hauptmann

und

der moderne Realismus

von

Dr. Paul Mahn.

Berlin S.W., 1894.
Verlag von R. Neumeister
Markgrafenstraße 100.

Niemals vielleicht war das Bewußtsein, daß große Ideen in der Zeit liegen, stärker als in unseren Tagen. Ein lebendiges Gefühl von der Umwertung der Begriffe, von dem Werden neuer Dinge geht durch die junge, schaffende Welt — so sehr, daß Worte darüber fast schon als Gemeinplätze empfunden werden.

Gerade in solchen Zeiten wird sich doppelt stark das Bedürfnis geltend machen, dasjenige, was man als Charakterzug der Epoche erkannt zu haben glaubt, auch in der Kunst, vor allem in der Dichtung, verkörpert zu sehen. In der That will die zukunftsvolle Kunst unserer Tage nichts so sehr als „modern" sein, unsere Künstler wollen nichts geben, als sich und ihre Zeit, da sie glauben, daß es für die Mitlebenden nichts Interessanteres geben kann, und die Nachkommen das hinzunehmen haben, was uns zu überliefern beliebt. Eine Weisheit, die früheren Zeiten selbstverständlich schien, von uns erst durch all den historisch-traditionellen Wust des Jahrhunderts hindurch errungen werden mußte.

Gerhart Hauptmann scheint mir unter den Neueren derjenige zu sein, der die Bestrebungen unserer Zeit, all

170141

den unklaren Drang, wie die wirklich fruchtbaren Ideen am deutlichsten wiederspiegelt. Der sogenannte „Realismus", dem fast alle jungen Talente angehören, oder meistens schon angehört haben, erscheint bei ihm am konsequentesten durchgebildet, sowohl in seinem berechtigten Wollen, wie in seinen Auswüchsen und Übertreibungen. Zugleich hat seine Kunst in den letzten Jahren eine Wendung genommen, welche die Einseitigkeit und Verranntheit des früheren Standpunktes als überwunden erscheinen läßt.

Als Dreiundzwanzigjähriger trat Hauptmann in die Litteratur. Er war sich soeben erst über seinen Dichterberuf klar geworden, nachdem er sich nacheinander als Landmann, Bildhauer und Schauspieler versucht hatte. Im Jahre 1885 erschien das Promethidenlos, eine Dichtung in Ottaverimen. Der Held, ein Dichter, geht an der Welt, oder vielmehr an seiner Auffassung von ihr zu Grunde; von Verzweiflung gepackt, zerschlägt er seine Leier an einem Felsen und übergibt sich den Wellen. Das Werk ist jugendlich unfertig, in der Sprache oft unbeholfen, voll grotesker Bilder, in der ganzen Anschauungsweise und Darstellung verschwommen, unklar, abstrakt; alles Bestimmte, Konkrete, alles Lokalkolorit ist vermieden. Es ist, als ob noch die plastische Anschauungsweise den Dichter beherrschte; jedenfalls wirkt es seltsam, zu sehen, wie derselbe Hauptmann, dessen Stärke späterhin das Charakteristische, das scharf Umrissene der Gestalten ist, hier sich völlig hinter Nebeln und Wolken verliert. Dennoch ist das Werk der Potenz nach eine höchst bedeutende Leistung.

Bei aller Unreife, bei aller Unklarheit des Wollens, kommt doch stellenweise eine wunderbare Kraft des Ausdrucks, ein großartiger Schwung der Gedanken zu Tage. Das Ganze ist wie der Schmerzensschrei einer nach dem Höchsten ringenden Seele, eines begeisterten, vom Weltekel erfaßten Gemüts. Der Dichter kann die Schönheit nicht sehen, ohne den fressenden Wurm in ihr zu erblicken, er kann nicht lachen, ohne zu weinen, er kann nicht lieben, ohne zu hassen. Aber so aufrichtig der Pessimismus gewiß in jenem Zeitpunkt gefühlt war, er war kein durchgehender Zug des Charakters. Es war der Weltschmerz eines Menschen, der sich noch nicht abgefunden hatte mit dem Leben, der seinen festen Standpunkt ihm gegenüber noch nicht einnahm.

Vier Jahre vergingen bis zum Erscheinen des nächsten größeren Werkes, eine Zeit, in der sich eine durchgreifende Wandlung mit dem Dichter vollzogen hat.*) Leben und moderne Wissenschaft haben unterdessen auf ihn eingewirkt; aus dem unklaren Drängen und Treiben beginnt sich ein bewußtes Streben nach realen Zielen herauszubilden, das sich nach drei Richtungen kurz kennzeichnen läßt: in poli-

*) Inzwischen waren nur einige Gedichte in der Gesellschaft, der schwärmerisch-unklare Erguß „Der Apostel" und die Novelle „Bahnwärter Thiel" erschienen, die im Inhalt dürftig, in der Darstellung nüchtern, doch schon ein bedeutsames Anzeichen veränderter Denkweise ist. Übrigens hat Hauptmann nach dem Erscheinen von „Vor Sonnenaufgang" sein Erstlingswerk „Das Promethidenlos" vernichten lassen.

tischer Beziehung als das Eintreten für soziale Ideale, in wissenschaftlicher für die sogenannten „Ergebnisse“ moderner Naturwissenschaft, in künstlerischer für den Realismus mit besonderer Bevorzugung des kleinen Mannes. Das alles verbindet sich mit einem unbegrenzten Vertrauen in die Fortschrittsfähigkeit des Menschengeschlechts, mit einem sich Erhabenfühlen über alle Vorurteile, im Bewußtsein, die „moderne Weltanschauung“ zu haben.

Hervor traten diese Züge zum erstenmale in dem „sozialen Drama“ „Vor Sonnenaufgang“.

Hoffmann, ein Mann, der zu leben versteht, hat in eine steinreiche Bauernfamilie hineingeheiratet. Zwar wußte er, daß seine Frau von ihrem Vater erblich mit Trunksucht belastet war; aber er ist ein Mann, der das Leben nimmt, wie es ist, und dem es deshalb auch nicht darauf ankommt, eine gemeine, ehebrecherische Stiefmutter mit in den Kauf zu nehmen. Nur eine Gestalt hat sich auf diesem Sumpfboden unbefleckt erhalten: die zweite Tochter des Bauern, Helene, ein wunderbar reines, großartig angelegtes Geschöpf. Diese lernt Loth, ein ehemaliger Studiengenosse Hoffmanns, ein radikaler Schwärmer, Abstinenzler und Anhänger der Vererbungstheorie, kennen. Beide lieben sich. Er ist im Begriff, sie heimzuführen, als er plötzlich erfährt, daß er mit seiner Heirat in eine Potatorenfamilie hineingeraten würde. Er hat seinen Darwin gelesen, und da er entschlossen ist, durch seine Nachkommenschaft nur zur Veredelung des Menschengeschlechts beizutragen, hier aber die Möglichkeit des Gegenteils nicht aus-

geschlossen wäre, so läßt er seine Braut im Stich. Diese gibt sich den Tod.

Eine für unsere politische Zeit in litterarischen Dingen seltene Erregung bemächtigte sich der Gemüter, als das Stück im Oktober 1889 durch die Freie Bühne zur Aufführung gebracht wurde. Fast allseitig erkannte man die große Begabung des Verfassers an, aber noch allseitiger verurteilte man den Schluß und die sogenannte „Anhäufung des Schmutzes", und gelangte von hieraus vielfach zu einer völligen Verkennung der außerordentlichen Vorzüge des Werkes. Niemals vielleicht ist ein Dichter, der selbst so reines Herzens geschaffen hat, so sehr als Mensch angegriffen worden, wie damals Hauptmann.

Mir scheint, man kann denjenigen Punkt, gegen welchen damals die Kritik ihre Hauptwaffen richtete, heute schon als Nebensache behandeln. Daß Loth die Geliebte aus dem angegebenen Grunde verläßt, ja nicht einmal den Versuch macht, sie der verpesteten Atmosphäre zu entziehen, ist nicht nur eine bodenlose Gefühlsrohheit, wie sie dem Loth der ersten Akte durchaus nicht zuzutrauen ist, sondern auch vom rein theoretischen Standpunkte der Erblichkeitslehre innerhalb des Stücks so wenig begründet,*) daß man sich immer wieder auf dem Gedanken ertappt — dem schlimmsten, der einem Künstler begegnen kann —: es ist ja nur eine Dichtung, die wir vor uns haben, keine Wahr-

*) S. darüber Kaberlin im „Magazin" und Bleibtreu in „Unsere Zeit" 1889.

heit. Der Hauptfehler liegt in dem Charakter des Loth selbst, der sehr stark von dem Gregor Werle in Ibsens „Wildente“ beeinflußt ist. Während aber dieser eine durchaus einheitliche Figur ist, ein koketter Fanatiker der idealen Forderung, ist Loth das Gemisch zweier disparater Naturen. Er ist einerseits — besonders in den Scenen, wo es sich um den bekannten Erblichkeitspunkt handelt — ganz das Ebenbild seines Vorläufers, während er andererseits als ein zwar begeisterter, aber ganz normaler Vertreter berechtigter moderner Bestrebungen erscheint, der obendrein, allem Anschein nach, die Meinung des Dichters ausspricht. Man traut dem ersten nicht die vernünftigen Ansichten des zweiten zu und dem zweiten nicht die verrückte Handlungsweise des ersten. Es ist kein rechtes Leben in der Gestalt. Sie ist nicht aus lebendiger Anschauung heraus geschaffen. Sie ist verschwommen, unreif; nicht von jener Unreife, die man, als vom Dichter beabsichtigten Charakterzug, der Figur selbst zuschreiben müßte, sondern von jener anderen, die nur in der Unreife des Dichters ihre Erklärung findet. Die ganze Schlußpartie ist von Hauptmann selbst offenbar mit wenig Liebe behandelt. Es kennzeichnet sich das an der Nüchternheit und geringen Lebenswärme, mit der die Scene zwischen Loth und dem Arzt geschrieben ist, sowie an der Schnelligkeit, mit welcher der Dichter über das Aufkeimen des Entschlusses in Loth hinwegeilt. Dieser Entschluß erscheint schließlich wie aufgepfropft, ohne jede Wahrscheinlichkeit, wie etwas, das von vornherein feststand, das „hinein sollte“. Insofern darf man vielleicht bei

diesem Stück sogar von einer Tendenz sprechen. Es bezeichnet die naturgemäß sich zunächst überspannt äußernde Reaktion der modernen Anschauung des Dichters gegen seinen früheren Standpunkt eines schattenhaften Idealismus.

Bei alledem erfreut aber selbst in diesem Zuge dasjenige, was die ganze Kunst Hauptmanns auszeichnet: die Entschlossenheit und Energie, mit der er gegebenenfalls seine Konsequenzen zu ziehen gesonnen ist. Nirgend ein mattherziges Herumpaktieren, kein Hinweggehen um das eigentlich Treffende, keine Rücksicht auf schwache Gemüter: er läßt die Leute das werden, wozu sie geboren sind. —

Dasjenige aber, worauf es mir heute bei einer Betrachtung des Stückes allein noch anzukommen scheint, ist die wunderbare Kraft der Charakteristik, die alles durchglühende Lebenswärme, die liebevolle Intimität der Beobachtung, welche durch alle Gestalten geht. Am wenigsten gelungen scheint mir neben Loth der Doktor Schimmelpfennig, der gleichfalls auf eine Figur der „Wildente", den Doktor Relling, hinweist. Auch er erscheint farblos und nicht klar erschaut. Sämtliche andere Figuren aber sind wahre Kabinettsstücke von Feinmalerei. Am besten vielleicht gelang Hoffmann, der Mann der liberalen Phrase, der in seiner Jugend mit sozialen Ideen kokettiert hat, um späterhin als leuteschindender Unternehmer sein Schäflein möglichst bald ins Trockene zu bringen; ein direkter Schuft, der ohne Liebe, nur des Geldes wegen, eine Alkoholistin heiratet und späterhin, um sich schadlos zu halten, deren Schwester mit seinen Werbungen verfolgt.

Vortrefflich ist auch die Bäuerin, die sich in ihren plötzlichen Reichtum nicht finden kann; desgleichen die scheinheilige Gesellschafterin, eine Jaschwester, die im geheimen von der Zeit zehrt, da sie noch bei Sr. Excellenz, dem Herrn Minister von Schadendorf, weilte. Jeder Charakter, selbst die Magd, der Arbeitsmann, der Sandmann, ist jeder in seiner Eigentümlichkeit, aufs feinste durchgeführt.

Man kann fast zweifelhaft sein, ob es dem Dichter mehr auf ein Sittenbild oder auf ein Drama mit geschlossener Handlung ankam. Die Personen scheinen lediglich um ihrer selbst willen da zu sein. Der Dichter strebt sichtlich danach, jede in ihrer Wirklichkeit, möglichst allseitig erfaßt, hinzustellen, genau so, wie sie im Leben sein würde, ohne Hinzuthun, ohne Hinwegnehmen. Das gilt im ganzen auch für die meisten späteren Stücke, wenngleich hier eine stärkere Beschneidung des Unwesentlichen Platz gegriffen hat. Die scenischen Angaben überwuchern oft die Worte der Personen. Ganze Seiten sind, namentlich in den ersten Stücken, mit genauen Beschreibungen ausgefüllt. Nichts erscheint gleichgültig. Die Ausstattung des Zimmers, Gesicht, Haar, Wuchs, Teint, Stimme der Handelnden sind ebenso, wie ihre einzelnen Lebensäußerungen in möglichster Vollständigkeit angegeben. Jede Person redet so, wie sie wahrscheinlich im Leben reden würde, wodurch die ausgiebige Benutzung des Dialekts bei den weniger Gebildeten bedingt ist. Die Örtlichkeit ist immer genau bezeichnet. In „Vor Sonnenaufgang" befindet sich vor jedem Akt eine Zeichnung der Scene. Niemals hat

Hauptmann bisher seine Stücke an einen Schauplatz verlegt, den er nicht selbst genau kannte.

Aus all diesem ergeben sich ungemeine technische Vorzüge, wie sie gerade in der deutschen Dramatik selten sind. Die ganze Sprache ist von springender Lebendigkeit, kein Zuviel, kein Zuwenig, voll Knappheit und Prägnanz. Nirgend tauchen Notbehelfe für das Verständnis des Lesers auf. Jedes: „Ich will das und das" und „Ich bin der und der" wird verschmäht, in völliger Unbesorgtheit um die Draußenstehenden, in scheinbarer Wahllosigkeit, wie die Natur selbst, leben diese Personen sich aus: alles muß sich daraus ergeben, wie sie es treiben. Beiseitesprechen ist gänzlich vermieden, der Monolog bis auf wenige Reste verschwunden.

Freilich stehen diesen Vorzügen noch mancherlei Nachteile gegenüber. Schon das fast gänzliche Verzichtleisten auf den Monolog, so freudig es als Reaktion gegen hochstelzige Jambendramatik zu begrüßen ist, scheint uns als Prinzip eine Übertreibung. Selbst vom extrem-realistischen Standpunkte kann man nicht leugnen, daß gerade phantasievolle Menschen in Zuständen der Erregtheit sich laut expektorieren werden.*) Und sozusagen „taktisch" ist der Monolog unentbehrlich, weil das geheimste Seelenleben sich naturgemäß nur in ihm entdecken kann.

Daß er auf der Bühne durchschnittlich keine große

*) C'est une erreur de croire que le monologue n'est pas dans la nature. Les fortes agitations parlent souvent à haute voix. Viktor Hugo, Les misérables II, 8, 7.

Wirkung erzielt, liegt doch, abgesehen von der etwaigen Phrasenseligkeit des Dichters, offenbar an der Eitelkeit der Schauspieler, die sich nicht entschließen können, ihre Theaterwitze aufzugeben, einen Monolog mit schlichter Hingabe und effektverschmähender Innerlichkeit zu sprechen, was allein den Eindruck des wirklich Erlebten machen könnte.

Weit schädlicher aber als dieses ist dem Drama die Breite der Behandlung. Unter all dem Drum und Dran, über der Liebe des Dichters zur Kleinmalerei zerflattert die Handlung; diese erscheint nur noch als Staffage. Dem Ganzen fehlt Geschlossenheit, Fortschritt, Energie. Es werden Dinge in die Handlung hineingezogen, von denen auf keine Weise einzusehen ist, wozu sie da sind, die weder für die Handlung Bedeutung haben, noch als allgemeine Stimmungsnuance von Wert sein können. Zudem führt das Bestreben, die Personen nichts sagen zu lassen, was sie in Wirklichkeit nicht auch sagen würden, häufig zu einem überaus mühsamen Verstehen, zu direkten Unklarheiten. Man weiß selbst beim Lesen oft ganze Scenen hindurch nicht, wovon eigentlich die Rede ist, und kommt auch durch Zurückschlagen und logische Erwägungen zuweilen nur zu einem Wahrscheinlichkeitsschluß. —

In seiner Stimmung weit trüber als „Vor Sonnenaufgang", ganz grau in grau gemalt, ist das nächste Stück Hauptmanns: „Das Friedensfest". Wir sehen in eine Familie, deren Mitglieder nicht anders können, als miteinander in Unfrieden leben. Gatte und Gattin haben bald nach der Heirat getrennt gelebt, die beiden Söhne

sind vom Vater in der Jugend aufs äußerste gepeinigt worden, konnten sich untereinander und mit der Mutter und Schwester nicht vertragen. Schließlich hat sich sogar Wilhelm, der jüngere Sohn, als er einst seinen Vater zum Stallknecht gemeine Dinge über die Mutter sagen hörte, dazu hinreißen lassen, den Vater zu schlagen. Am selben Tage haben Vater und Sohn das Haus verlassen. Der Vater führt ein ruheloses Leben, der Sohn aber lernt in der Fremde ein Mädchen lieben, das wie ihre Mutter in allem den geraden Gegensatz zu seiner eigenen Familie bildet. Sie sind von jener milden Heiterkeit, die aus der eigenen Reinheit und dem Gutsein mit aller Welt hervorgeht. Ihnen gelingt es, Wilhelm zu einem Aussöhnungsversuch mit seiner Familie zu veranlassen. Am Heiligen Abend soll das „Friedensfest" stattfinden. Zufällig kommt am selben Tage auch der Vater nach Hause; Wilhelm überwindet sich und beide söhnen sich aus. Aber kaum ist dies geschehen, als aufs neue in einer meisterhaften Scene der Streit zwischen den einzelnen Familienmitgliedern ausbricht — ohne Wilhelms Schuld. Der Vater, schon vorher kränklich, erliegt der furchtbaren Aufregung, der ältere Bruder verläßt das Elternhaus, während der Dichter hoffen läßt, daß Wilhelm an der Hand des reinen, liebenden Mädchens jenen Verhältnissen entwächst.

Das Drama ist in gewissem Sinne das Gegenstück zu „Vor Sonnenaufgang". Während dort ein phrasenreicher Tugendbold ein geistig und sittlich hochstehendes Mädchen zu Grunde gehen läßt, ohne auch nur den Ver-

ſuch zu machen, ſie ihrer Umgebung zu entreißen, wird hier der Mann durch ein Weſen, das im notwendigen Zuge ſeines unbeſtochenen Herzens handelt, einem höheren Daſein entgegengeführt. Wie eine Berichtigung der Erblichkeitstheorie in „Vor Sonnenaufgang“ klingt es, wenn Wilhelm ſeinem Bruder gegenüber äußert: „Jeder Menſch iſt ein neuer Menſch“ und „Schließlich kann man ſich darüber (d. h. die erbliche Belaſtung) hinausentwickeln“.

Im übrigen iſt das „Friedensfeſt“ trotz einzelner überaus beobachteter und fein durchgeführter Scenen, trotz des ſehr wirkſamen Gegenſatzes zwiſchen beiden Familien und trotz der Großartigkeit und Einheitlichkeit der Idee in ſeinem Geſamteindruck ein durchaus minderwertiges Stück. Die Zerhacktheit der Sprache, die Unklarheit in Einzelheiten, beides Folgen der realiſtiſchen Prinzipien des Dichters, haben hier ihren Gipfel erreicht. Man ſieht z. B. nicht recht, wie eigentlich Dr. Scholz, der Vater, in das unglückſelige Verhältnis zu ſeiner Familie gekommen iſt. Bald wird es auf Mangel an Verſtändnis ſeitens ſeiner Frau zurückgeführt, bald ſoll es mit Geldgeſchichten zuſammenhängen, bald ſcheint alles auf pathologiſche Eigenheiten zurückzugehen. Wahrſcheinlich iſt letzteres die Anſicht des Dichters, wenigſtens ſchaltet er auch im übrigen aufs freigebigſte mit pathologiſchen Motiven. Hinter faſt allen Perſonen ſteht ein geheimnisvolles Etwas, das ſie wie an unſichtbarem Faden zieht, in dem das alte Fatum der Schickſalstragödien wieder auferſtanden zu ſein ſcheint.

Robert, der ältere Sohn, schildert die Familiengeschichte folgendermaßen: „Ein Mann von vierzig Jahren heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in diesen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter, unternehmender Geist. Ein Mann, der noch eben die weittragendsten Projekte schmiedete, thut sich mit einer Frau zusammen, die noch vor wenigen Jahren fest überzeugt war, man könne Amerika als Stern am Himmel sehen. Ja wirklich! ich schneide nicht auf. Na und danach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gährender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben. Haarsträubend! Liebe — keine Spur. Gegenseitiges Verständnis — Achtung — nicht Rühran — und dies ist das Beet, auf dem wir Kinder gewachsen sind.“ Und weiterhin: „Wir sind alle von Grund aus verpfuscht. Verpfuscht in der Anlage, vollends verpfuscht in der Erziehung.“ — Der Doktor, der übrigens nebenbei Alkoholist zu sein scheint, — ganz klar wird man darüber nicht — hat einen „vagierenden Blick“, „die Augen sind zeitweilig wie erstorben“, er hat als Junggeselle, wie als Ehemann, immer einsam gelebt und leidet an direktem Verfolgungswahn. — „Frau Scholz ist schußrich in ihren Bewegungen, ruhelos“ . . . „erregt den Eindruck andauernder Aufgeregtheit.“ Sie erschrickt bei dem geringsten Anlaß. — Von der Tochter Auguste wird gesagt: „Mit der Aufgeregtheit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offensives Wesen. Diese Gestalt muß gleichsam eine Atmo-

ſphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Troſtloſigkeit um ſich verbreiten.“ — Der ältere Sohn Robert iſt „hager und blaß“. Seine Augen liegen tief und leuchten zuweilen krankhaft. An einer Stelle zeigt ſich „das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenſchaftlichkeit“. — Auch Wilhelm, der jüngere Sohn, zeigt ähnliche Eigenſchaften, und durch das ganze Stück gehen Züge, Bemerkungen, die ſeeliſche Zuſtände auf körperliche Dispoſitionen zurückführen.

Es iſt ja für die heutige Pſychologie ohne jeden Zweifel, daß alles Seeliſche ganz beſtimmte phyſiologiſche Vorgänge vorausſetzt, und ein vollkommener Verſtand würde ſicherlich im ſtande ſein, aus der jeweiligen Beſchaffenheit der Nerven, Ganglienzellen uſw. die oder die Handlungsweiſe vorauszuſagen. Aber ebenſo zweifellos iſt es auch, daß all dieſe Dinge für den Dichter keinen unmittelbaren Gebrauchswert haben. Sobald ich mir die Handlungsweiſe einer Perſon aus gewiſſen körperlichen Affektionen zu erklären habe, kann ich nicht mehr in dem Sinne mit ihr fühlen, in welchem ich mit Perſonen fühle, die, frei von ſolchen Körperlichkeiten, ſich beſtimmen. Dieſe kann ich verantwortlich machen für das, was ſie thun, jene nicht. Habe ich die ganze Aufgeregtheit einer Perſon, die Gemeinheit, mit der ſie andere behandelt, lediglich zurückzuführen etwa auf Stiche in der Bruſt oder Reißen im Gehirn, ſo kann ich wohl ein gewiſſes Mitleid mit ihr empfinden, ich kann mich über die Grauſamkeit der Natur, die dergleichen zugelaſſen hat, entſetzen, oder mich, vom mediziniſchen Standpunkte, an einem prachtvollen Fall

ausgebildeter Neurasthenie ergötzen — aber ich kann nicht Haß, Zorn, Verachtung gegen sie empfinden, also nicht diejenigen Affekte, die neben ihren Konträren das eigentliche Handwerkszeug des Dichters bilden.

Ein „konsequenter Realist" wird freilich die Berechtigung derartiger Empfindungen nicht anerkennen. Es gibt kein Verdienst, es gibt keine Schuld, weil es keine Freiheit gibt. Jeder Mensch muß das thun, wozu er durch sein „Milieu" gezwungen wird. — Mir scheint, das heißt die Sache auf ein anderes Gebiet hinüberspielen. Die metaphysische Frage nach der Freiheit oder Unfreiheit des Menschen hat hiermit nichts zu thun. Es kann vielleicht für eine der bestbewiesenen philosophischen Wahrheiten gelten, daß für eine so geartete Intelligenz, wie die unsrige nun einmal ist, der Mensch unfrei ist, daß jeder bei dem und dem Charakter, unter den und den Umständen genau das thun muß, was er thut. Es ist aber andererseits auch das eine Thatsache, daß wir das Gefühl der Verantwortlichkeit für all unser Thun in uns tragen, und daß wir in unserem Leben genau so handeln, als ob wir frei wären. Die Lösung dieses scheinbaren oder wirklichen Widerspruchs geht uns hier nichts an. Für den darstellenden Künstler aber kommt nur das wirkliche Leben, das Leben, wie wir es miteinander führen, in Betracht. Er hat, selbst wenn er das Bewußtsein von der Freiheit unseres Handelns für eine Täuschung hält, doch gerade diesen Schein als solchen in sein Lebensbild mit einzuführen.

Aber selbst wenn man die Verwertung pathologischer Motive als gerechtfertigt anerkennt, sieht man sich zu Folgerungen genötigt, die unvollziehbar erscheinen. Ist jenes einmal zugestanden: woher nimmt der Dichter dann noch die Berechtigung, aus der unendlichen Bedingtheit des psychischen Lebens gerade nur einen, selbst mehrere Züge herauszugreifen, alle übrigen aber zu vernachlässigen? Für einen konsequenten Dichter-Pathologen müßte es ja geradezu Ehrensache sein, die physiologischen Entsprechungen aller, vor allem auch der guten Eigenschaften vollzählig anzuführen. Das würde dann allerdings die Beurteilung der ganzen Richtung wesentlich erleichtern. Denn abgesehen von der Unmöglichkeit, die unendliche Mannigfaltigkeit der Bedingungen auch nur zu erkennen, müßte sich dann auch zeigen, daß wir es nicht mehr mit einem Werke der Kunst, sondern lediglich mit einem Fall angewandter Psycho-Physiologie zu thun hätten.

Auf alle Fälle also scheint uns die Verwendung des Pathologischen, wie sie bisher in den Werken der Modernen vorliegt, vom künstlerischen Standpunkte nicht zu rechtfertigen. Sie erscheint uns als eines jener Extreme, in welche eine Kunst, die einen neuen Zeitgehalt sich anzueignen, neue Gebiete ihrer Bethätigung zu erschließen sucht, fast notwendig verfällt. Man wollte die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise unserer Tage, welche so großen Einfluß auf das Denken gewonnen hatte, von welcher man zum Teil ein neues Zeitalter erwartete, auch in der Dichtung zur Geltung bringen. An sich gewiß berechtigt.

Aber abgesehen davon, daß man in oberflächlicher Beschäftigung mit der „neuen Lehre“ ihre Wichtigkeit für eine Weltanschauung meistens kolossal überschätzte, übersah man vor allem, daß wissenschaftliche Erkenntnisse erst den weiten Weg durch die Weltanschauung des Künstlers gemacht haben, dort assimiliert sein müssen, bevor sie — und zwar in ganz anderer Form, meistens nur als Duft, Ton, Nuance — auf die gestaltende Thätigkeit einwirken können. —

Auch in „Einsame Menschen“ taucht noch einigemale das pathologische Moment auf. Johannes macht „heilgymnastische Übungen“ und klagt über „Stiche in der Brust“. Im Verlauf des Stückes aber verwischt sich dieser Zug völlig: wir befinden uns so ziemlich unter unseresgleichen.

Johannes Vockerat, ein junger, genial angelegter Gelehrter, ist „einsam“. Er fühlt sich weder von seinen strenggläubigen Eltern, noch von seiner Frau verstanden. In diese Familie wird Fräulein Anna Mahr eingeführt, eine Studentin, gleichfalls „einsam“. Geistig hochbedeutend, nimmt sie alsbald Johannes' ganzes Interesse gefangen, obwohl er nicht aufhört, seine Gattin zu lieben. Nicht so sehr auf Veranlassung der letzteren, als durch seine eigene Familie wird schließlich das Fräulein in schonender Weise bewogen, das Haus zu verlassen. Johannes scheint sich anfangs aus Pietät gegen seine Eltern fügen zu wollen — aber plötzlich wird ihm klar, daß er ohne Anna nicht leben kann, und er gibt sich den Tod in den Wellen des Müggelsees.

Das ist der ganze Inhalt eines Stückes, das an psychologischer Feinheit, an scharfer Erfassung verwickelter Naturen, wie an Wiederspiegelung großer Charaktere in kleinen Verhältnissen seinesgleichen sucht. Zu bewundern ist vor allem die ungemeine Objektivität, sozusagen die Hineinversetzungskraft der dichterischen Gestaltung. Jede Figur hat in ihrem Sinne Recht. Frau Käthe ist eine Blume, die sich anlehnen muß, sich emporranken an dem starken Mann, die nichts zu geben hat als ihr reiches Gemüt, während gerade das, was Johannes braucht, verständnisvolles Eingehen auf seine Ideen und Anregung, ihr fehlt. Ergreifend ist es, wie sie selbst es einmal naivklar ausspricht: „Ich ärmliches Wesen habe Hannes nichts zu verzeihen. Hier heißt es einfach: Du bist das — und nicht das.“ — Fräulein Anna andererseits erscheint fast noch bedeutender als Johannes selbst. Sie ist durch eine harte Lebensschule gegangen. Reiche Erfahrung, von scharfer Beobachtung aufgenommen, und ein klares richtiges Gefühl für Verhältnisse der Wirklichkeit sind ihr eigen, während über dem allen wie ein Duft ihre Ideale und eine großartige Weltauffassung schweben. Es fällt schwer, an die Wahrheit dieser Person zu glauben. Es scheint fast unmöglich, daß eine so echte Weiblichkeit, ein so großes Gemüt sich mit solcher Bewußtheit, mit solcher Klarheit über Welt und Leben verbindet. Sie erscheint selbst wie ein Ideal, das der Dichter seinen Zukunftsträumen entnahm, das mehr das Bedürfnis seines Herzens als eine menschliche Wahrscheinlichkeit ausdrückt. — Vorzüglich ist

der Gegensatz zwischen den beiden Ehegatten herausgearbeitet, vorzüglich auch der Gegensatz des Johannes zu seinen Eltern, die alles Unglück, all sein Sehnen, all seine Unzufriedenheit darauf zurückführen, daß er den Gott seiner Kindheit verlassen.*)

Gleichwohl bleibt am Schlusse auch dieses Stücks ein ungelöstes Etwas in uns zurück, ein gewisser Ärger der Enttäuschung, der allmählich auf den Dichter übergeht und der Grund für all die Schimpfereien und Verdächtigungen der Philister ist, aber auch da sich geltend macht, wo man über die Schönheitsphrasen einer formalistischen Ästhetik hinaus ist.

Es geht ein Zwiespalt durch die bisherigen Werke Hauptmanns, ein Zwiespalt zwischen dem, was uns die Personen nach ihrem Charakter und den Umständen, in welchen sie uns vorgeführt sind, werden zu müssen scheinen und dem Verhängnis, das, als unsichtbare Macht hinter ihnen stehend, sie unrettbar hinabstürzt. Es fehlt seinen Dramen die innere Wahrscheinlichkeit. Man glaubt nicht, daß die Dinge sich so entwickeln müssen. Man hat das Gefühl, als ob er sich von vornherein vornehme, möglichst das Gegenteil von dem zu machen, zu welchem die normale Logik sich gedrängt fühlt.

---

*) Der Vater hat Ähnlichkeit mit Tolstojs Akim in „Macht der Finsterniß". — Ob eine Anregung vorliegt oder nicht, scheint mir ziemlich gleichgiltig. Hauptmanns Vater Bockerat ist durchaus lebensvoll und aus eigener Phantasie heraus geschaffen.

In „Vor Sonnenaufgang“ geht — ſagen wir das Sittliche, zu Grunde. Das Stück ſchließt da, wo der eigentliche Konflikt erſt anhebt. Der Dichter hat nichts mehr zu ſagen über das, was nach dem Selbſtmord Helenens ſich uns als Frage auf die Lippen drängt: über Loth, wenn das Bewußtſein der Folgen ſeiner Handlungsweiſe in ihm wach wird. Das „Friedensfeſt“ würde an ſich noch am erſten einen befriedigenden Abſchluß zu bieten haben, wenn nicht die Hineinziehung des Pathologiſchen jede ſittliche Würdigung hinderte. In „Einſame Menſchen“ aber bedeutet der Selbſtmord Johannes' keine Löſung, ſondern lediglich eine Durchhauung des Knotens. Wir glauben es dem Dichter nicht, daß dies das Los ſeines Helden ſein muß, daß ein Mann, der ſich ſo voll Thatkraft, ſo voll Klarheit und hoher Ziele gezeigt hat, an ſolchem Konflikt zu Grunde geht. Wohl mag er „einſam“ bleiben ſein Lebenlang, wohl mag in allem Streben, in allem Schaffen in tiefſter Seele ihm ein ungelöſtes Weh ſitzen, aber er wird ausharren, er wird weiter ringen und kämpfen und ſchon durch dies Streben geſiegt haben.

Aber der Dichter anerkennt nicht die Idee der Verſöhnung. Es iſt Abſicht, wenn er ſeine Stücke unbekümmert um eine ſolche abſchneiden läßt, wenn ſie zwar enden, aber nicht ſchließen. Er will einfach ein Stück Wirklichkeit geben. In dieſer aber gibt es keine Gerechtigkeit, keine Verſöhnung, d. h. keine Schlüſſe — folglich auch in der Dichtung nicht.

Zugegeben, der Satz, auf welchen dieſe Theorie zurück-

geht, sei richtig: die Kunst sei also Nachahmung, so übersieht man doch völlig die Verschiedenheit der Stellung, welche Kunst und Leben dem einzelnen Falle gegenüber einnehmen. Ein beliebiger, der Wirklichkeit entrissener Teil kann allerdings so unsinnig als möglich, selbst unsittlich erscheinen, eben weil er nur im Zusammenhang des großen Weltganzen etwas bedeutet; ein Kunstwerk aber ist selbst ein Ganzes, es will für sich angesehen und beurteilt werden: deshalb würde es in höherem Sinne falsch sein, falls der Weltausschnitt, den es darstellt, außerhalb des Weltzusammenhangs gesetzt würde, falls er nicht mehr die Struktur des Ganzen erkennen ließe, dem er entnommen ist.

Es wird also im letzten Grunde darauf ankommen, welche Ansichten der Dichter über die Struktur des Ganzen hat, welcher Weltanschauung er zuneigt. Hält er die Welt für einen planlos zusammengewürfelten Haufen von Atomen, der zufällig so wurde, wie er ist, so hat er für sich und alle Gleichgesinnten recht, denjenigen Teil des Haufens, den er in seinem Werk vorführen will, im Tone des Ganzen zu halten, ihn planlos, ohne Anfang und Ende zu malen — wenn nämlich das möglich wäre. Habe ich aber die Ansicht, daß die Welt eine Entwicklung hat, daß sie gewissen Zielen zustrebt, von denen wir zwar nichts wissen, von denen aber eine Ahnung vielleicht uns z. B. im Gefühl des Sittlichen gegeben ist, dann muß diese Anschauung in meinem Werke zu finden sein, dann müssen die Stücke ein Ziel haben, dem sie zustreben, einen Schluß; dann muß die Idee des Sittlichen als siegende

Gewalt aus ihnen hervorgehen, selbst wenn ihr zeitlicher Vertreter zu Grunde geht.

Das also unter der Voraussetzung, daß die Welt einen Sinn hat, daß mit ihr sich etwas vollzieht, das einem Streben nach Zielen nicht unähnlich sieht.

Ohne Zweifel ist aber dieses der Glaube der ungeheuren Mehrheit der Menschen. Die meisten wissen freilich nicht, was sie glauben. Was sie eigentlich meinen, ist unter angenommenen Dogmen oder philosophisch klingenden Phrasen verborgen. Aber auf dem Grunde der Seele schläft ihnen jene Überzeugung, daß die Welt nicht planlos sei, daß sie eine Tendenz zur Sittlichkeit habe, und der letzte Grund des allgemeinen Mißbehagens den Hauptmannschen Stücken gegenüber scheint mir eben darin zu liegen, daß man jene allgemeine Überzeugung in ihnen nicht wiederfand. Die Welt ist doch nicht so, sagte man sich. Es ist nicht so, daß das Kleine bleibt, das Große zu Grunde geht. Mag es tausendmal so scheinen: die Gerechtigkeit liegt nicht im Leben des Einzelnen, sondern des Ganzen. —

Innerhalb der Entwicklung des Dichters bezeichnet „Einsame Menschen" schon den Übergang aus der ultrarealistischen Richtung in eine neue Epoche, deren Werke „Die Weber" und „Kollege Crampton" bilden. In „Einsame Menschen" ist die Abkehr vom Pathologischen fast schon vollzogen, der Konflikt ist ein allgemein verständlicher, menschlicher geworden, die Menschen selbst sind klarer,

wirksamer, mehr an der Wurzel ihres Wesens erfaßt. Das störende Drum und Dran der anderen Stücke, das die deutliche Auffassung oft hemmte, tritt hier mehr zurück. Mehrere Stellen im Drama selbst, die das Gepräge der Ansicht des Dichters tragen, zeigen, daß in seiner ganzen Anschauung sich eine Wandlung vollzogen hat. So, wenn Johannes zu seinem Bekannten, dem bornierten Radikalen Braun äußert: „Ihr Freunde habt radikale Phrasen gedroschen und ich habe Euch ein für allemal gesagt, daß ich das nicht mitmache. Deshalb bin ich 'n Kompromißler.“ Oder wenn Anna sagt: „Auf der einen Seite beherrschte uns eine schwüle Angst, auf der anderen ein finsterer Fanatismus. Die übertriebene Spannung scheint nun ausgeglichen. So etwas wie ein frischer Luftstrom, sagen wir aus dem zwanzigsten Jahrhundert, ist hereingeschlagen.“

In der That: die „übertriebene Spannung“ scheint von hier ab im Dichter ausgeglichen. Die Dogmatik des doktrinären Realismus hat ihre Gewalt über ihn verloren: nur was er von ihm lernen konnte, die stramme, lebenszuckende Charakteristik, ist aufgenommen. Man hat das Gefühl, als ob er in den folgenden Stücken, den „Webern“ und „Kollege Crampton“, sich selbst gefunden habe, ein Fremdes, äußerlich Angenommenes von ihm gefallen sei. Das Unbekümmertsein um ästhetische Theorien, die Sorglosigkeit des intuitiven Schaffens, das Sichbestimmenlassen durch rein künstlerische Motive kommt erst in diesen Werken voll zum Durchbruch.

Mit den „Webern“ greift Hauptmann auf eine alte Neigung, auf soziale Stoffe zurück.

Er scheint durch seinen eigenen Lebensgang der Not des Armen, dem Kämpfen und Ringen der unteren Klassen nahe gestanden zu haben — wenn nicht mitleidend, so doch mitempfindend. Sein Großvater hat selbst in den Reihen jener Weber gestanden, deren Schicksal er geschildert, und jedes Wort, das der Enkel für die Not, für den Schmerz, für die Demütigungen der Genossen seines Ahnen findet, klingt wie ein eigenes Erlebnis.

Auch in „Einsame Menschen“ klingt die soziale Idee verschiedenemale in den Reden der Personen an, in dem „sozialen Drama“ „Vor Sonnenaufgang“ fand sie in Loth einen eigenen Vertreter, und im „Prometheidenlos“, dessen Held vom Mitgefühl mit den gedrückten Klassen aufs tiefste ergriffen ist, heißt es:

Das sind die wahren Sänger, müde Leiber,
Die stöhnend singen ihr unsel'ges Lied,
Und ihre Musen sind vergilbte Weiber,
Durch deren Mienen sich das Elend zieht.

In der That, es kann heute keinen unpolitischen Dichter mehr geben. Die Zeit ist vorbei, wo der Poet mit der Nase hoch voran in den Wolken umherhimmeln konnte, unbekümmert um „das da unten“. Jeder, der seiner Zeit etwas zu sagen haben will, muß untergetaucht sein in das wimmelnde Leben des Volkes, er muß seine Freuden, seine Leiden, das ganze unendliche soziale Weh nahe am eigenen Herzen gespürt haben.

Das vorliegende Stück behandelt den Aufstand der schlesischen Weber des Jahres 1844, der in Litteratur und Malerei schon mehrfach Gegenstand der Darstellung gewesen ist.*) In fünf großen Bildern zieht der Stoff an uns vorüber. Der erste Akt zeigt uns die Weber dem Fabrikanten und seinen Angestellten gegenüber, den ganzen Druck, die unwürdige Lage, in der sich die Arbeiter befinden, während zugleich schon in der Gestalt des „roten Bäcker" die Opposition bedeutsam hervortritt. Im zweiten Akt blicken wir in das ganze Elend einer Weberfamilie hinein. Wieder zeigt sich in einer neuen Figur die Opposition, welche im dritten Akt, in der Kneipe, schon zu einer allgemeinen Erregung gestiegen ist, die sich in Thaten umzusetzen sucht. „A jeder Mensch hat halt ne Sehnsucht." — Der vierte Akt zeigt den Ausbruch der Empörung. Der Fabrikant wird von den rasenden Arbeitern verjagt, sein Haus demoliert. Der fünfte Akt führt uns den alten Hilse und seinen Sohn Gottlieb vor, die nicht minder Not leiden als die andern, aber noch ganz in der alten patriarchalischen Auffassung von der göttlichen Weltordnung im allgemeinen, sowie von dem Verhältnis zwischen Arbeiter und Arbeitgeber im speziellen befangen sind. Der Alte

*) Freiligrath „Aus dem schlesischen Gebirge". Heine „Die Weber." Geibel „Mene Tekel." Karl Hübners Erstlingsbild (1845). In den Kämpfen von vierundvierzig selbst entstand jenes Weberlied, aus dem Hauptmann einige Strophen in sein Werk hinübernahm und dessen drastische Einzelzüge auch im übrigen von ihm verwertet sind. (Neuerdings wieder abgedruckt in Karl Henckells „Buch der Freiheit".)

beruhigt sich bei den Worten: „Du (der Fabrikant) hast hier deine Parte — ich drüben in jener Welt.“ Während draußen aber die Empörung tobt, wird der Alte von einem durchs Fenster schlagenden Schuß getötet. Vorher schon ist Gottlieb, von der allgemeinen Bewegung ergriffen, seinen mit dem Militär kämpfenden Genossen zu Hilfe geeilt. Das Stück schließt mit der Niederlage der Soldaten. — Dieser letzte Akt ist es, der aus dem einfachen Sittenbild ein Drama mit geschlossener Handlung macht. Er weist symbolisch über sich selbst hinaus. Im alten Hilse geht die Auffassung von der Notwendigkeit eines vierten Standes zu Grunde, während in dem Überlauf des jüngeren Hilse, sowie in der Niederlage der Soldaten der Sieg der sozialen Idee enthalten ist.

Stofflich sind „Die Weber“ ein Geschichtsdrama. Aber sie sind unter der Hand Hauptmanns zu etwas ganz anderem geworden, als einer Schilderung historischer Zustände. Jener geschichtliche Vorgang bildet nur das Gefäß, in welches der Dichter den Ideengehalt der Gegenwart hat eingehen lassen. Aus der Geschichte von damals scheint der Geist der Geschichte überhaupt heraus; der Kampf der armen Weber von 1844 erscheint bei ihm als der Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker überhaupt. —

Eine Unzahl von Personen wimmelt an uns vorüber. Nirgends zeigt sich ein Interesse am Lebensverlauf der Einzelnen. Sie kommen, sie gehen, ohne daß wir wissen, was sie waren, was sie sein werden. Und doch sind alle diese Personen durch ein einheitliches Band verknüpft. So

ſcheinbar planlos ſie aufzutauchen und zu verſchwinden ſcheinen: hinter allen ſteht die Beziehung auf den einen großen Gedanken, der die zuſammenfaſſende Kraft des Ganzen iſt: die ſoziale Idee. Nirgends wird von ihr geſprochen, und doch ſcheint jedes Wort nur um ihretwillen da zu ſein; nirgends wird der Zuſchauer ausdrücklich auf ſie hingeführt, und doch kann er während des Ganzen nichts anderes denken als ſie.

Damit iſt für uns auch die Frage nach dem ſogenannten „Helden“ erledigt. Eine ſchabloniſierende Äſthetik, die leider immer noch weit genug verbreitet iſt, um nicht gänzlich überſehen werden zu können, hat davor Halt gemacht, daß keine Perſon des Stücks als diejenige bezeichnet werden kann, um die ſich in irgend einem Sinne das Ganze dreht. „Die Weber“ haben keinen Helden, hat man geſagt, ſie ſind folglich kein Drama. Man könnte auf den wahren Rattenkönig von Begriffsverwirrungen und Trugſchlüſſen, der in dieſem einen Satze enthalten iſt, verſchiedenes antworten. Man könnte ſagen: „Helden?“ Brauchen Helden immer Perſonen zu ſein? Gibt es nicht auch Ideen, die Helden ſein können und beſſere, als ſolche mit Armen und Beinen? Große, umfaſſende Gedanken, die in einem einzelnen armen Menſchenleben nicht ihren adäquaten Ausdruck finden können?

Aber eine organiſche Kritik, d. h. eine ſolche, die in der Litteratur nicht eine Manege für äſthetiſche Aprioriker erblickt, ſondern die, vorläufig vergeſſend, was ſie alles weiß und gelernt hat, gleichſam naiv aus dem Innern

des Kunstwerkes hervorwachsen will, wird überhaupt jenen Weg nicht einschlagen, sie wird wesentlich und dem Prinzip nach anders verfahren. Sie wird nicht irgendwelche Urgesetze dramatischer Produktion aufstellen, um dann die lebensvolle Mannigfaltigkeit dichterischer Hervorbringungen nach der beliebten Ergo-Methode einzuschachteln, sondern sie wird umgekehrt vom Kunstwerke ausgehend zunächst nur nach der Absicht des Dichters fragen, lediglich nach dieser, nicht nach irgend welchen andern selbstthätig ausgeheckten, an denen ein Rezensentenhirn nie arm ist, die Ausführung beurteilen, und dann erst vielleicht von einem gewissen absoluten Standpunkte aus den Wert, die Bedeutung der dichterischen Idee innerhalb einer Anschauung vom großen Weltganzen in Betracht ziehen. Diese Art von Kritik wird nicht irgendwelchen Gesetzen zu liebe Kunstwerke verurteilen, sondern umgekehrt die etwa gewonnenen Allgemeinheiten an jeder Kunstthatsache von neuem prüfen. Sie wird in vorliegendem Falle nicht sagen: Die Weber haben keinen Helden, folglich sind sie verfehlt, sondern sie wird den sehr einfachen Schluß ziehen: die Weber haben keinen persönlichen Helden, folglich muß der Dichter etwas anderes gewollt haben, als einen solchen in seinen Schicksalen zur Darstellung bringen.

In der That dachte Hauptmann nicht daran, ein einzelnes Menschenleben in seinem Auf- und Niedergang vorzuführen. Was er wollte, war vielmehr die Verkörperlichung eines kulturgeschichtlichen Gedankens, wie er aus bestimmten, bestehenden Verhältnissen sich ergeben muß:

der sozialen Idee. Sie war sein Held. Nicht wie sie als Redeweisheit im Kopfe des einzelnen idealistischen Schwärmers leben mag, sondern gewissermaßen induktiv als einfache Folgerung des Massenelends, als das nach Thaten drängende Ergebnis des treibenden Gährens, des dumpfen Sehnens und Verlangens derjenigen Klassen, welche die soziale Frage nur unter der Form eines realen Bedürfnisses am eigenen Leibe erfahren haben. Darum mußte in den ersten Akten das breite Elend vorgeführt werden, darum in den letzten die Massenempörung, der Massensieg. Alles drei sind nur die verschiedenen Etappen in der Entwicklung der sozialen Idee, wie sie Hauptmann wollte. Gerade die scheinbare Mittelpunktslosigkeit des wimmelnden Treibens, der Umstand, daß kein persönliches Moment, keine mehr als nötig hervortretende Einzelfigur die Aufmersamkeit ausschließlich auf sich zu ziehen im stande ist, zwingt dazu, alles auf die hinter dem Ganzen stehende Idee zu beziehen: über den Köpfen der Handelnden hinweg schreitet sie demjenigen, der Verständnis und Konzentrationskraft genug besitzt, entgegen; wie ein fröhlicher Morgengruß ferner Ideale leuchtet sie selbst demjenigen, der an eine fundamentale Besserung sozialer Verhältnisse nicht zu glauben vermag.

Denn das unterscheidet gerade „Die Weber" von den meisten Dramen, die ähnliche Stoffe behandeln, daß sie kein Tendenzstück sind, daß sie nicht dieser oder jener Richtung dienen wollen, sondern auf dem rein menschlichen Untergrunde sich aufbauen, der allein die Dauer verbürgen

kann. Die Weber sind ein soziales Drama, kein sozialdemokratisches. Sie sind frei von jedem Programm. Der Dichter verteidigt nicht, er verwirft nicht. Er stellt keine Theorien auf, keine Zukunftsideen. Die Vorgänge selbst, die Charaktere und Zustände müssen reden; alle Folgerungen werden den Draußenstehenden überlassen.

Schon rein künstlerisch hat das den Vorzug, daß die Idee nicht fadenscheinig wird, daß das Stück nie selbst Idee ist, sondern immer nur die Konkretion, die Verkörperlichung einer solchen. Vor allem aber sind „Die Weber" durch diesen Zug davor bewahrt, ein Gegenstand politischer Ab- und Zuneigung zu werden, mit dem etwa eingenommenen Parteistandpunkte umstritten zu werden, mit diesem zu veralten. Konservativer und Liberaler, Manchestermann und Sozialdemokrat, alle können sich auf den Wegen des Dichters begegnen, sobald nur offenes Auge und guter Wille vorhanden sind; denn nur, was uns alle eint, ist geblieben: das rein Menschliche.

Das befähigte den Dichter zu gleicher Zeit zu der ungemeinen Objektivität, mit der alle Personen aufgefaßt sind, zu der ausgleichenden Gerechtigkeit, mit der Licht und Schatten verteilt wurden. Nirgend ein Zug bornierter Anklagelitteratur, kein Laut kleinlicher Schimpferei, keine Verzerrung der Gemeinheit menschlicher Natur. Dreißiger, der Fabrikant, ist im ganzen kein schlechterer Mann, als die Weber. Er ist Mittelgut, mit allen Eigenschaften des plusmachenden Unternehmers und spekulierenden Geldprotzes ausgestattet, baar jedes Idealismus, jedes Mitgefühls, aber

ohne die Schufterei der Tendenzschauerstücke. Das Hungerdasein der Weber ist mehr durch die Konkurrenz herbeigeführt, als durch die Gewinnsucht des Fabrikanten. Und — man fühlt es — der größte Teil der Arbeiter würde an des Unternehmers Stelle nicht anders sein: aus den Unterdrückten würden Unterdrücker werden. So vollendet sich ohne Gehässigkeit, ohne Verzerrung, ohne aufgetragene Tendenz das Drama zu einem gewaltigen Gesamtbilde sozialer Treibungen. Riesengroß, blutigrot steigt aus dem Ganzen das Gespenst der sozialen Revolution empor, die wütende Rache entfesselter Massen — aber die Schuld liegt nicht mehr an einzelnen Peinigern, auch nicht an einem sich instinktiv in die Hände arbeitenden Geheimbunde der Besitzenden, sondern alle Fehle schiebt sich den Verhältnissen zu, den unglückseligen Zuständen, wie sie uns unter den Händen geworden sind. Wie eine Klage klingt es aus dem Stück hervor, eine Klage über die immanente Tragik der Weltentwicklung, daß wir verdammt sind, in aller Ewigkeit Frieden und Gutheit zu ersehnen und doch mit verfluchten Händen nichts schaffen können, das dem hoffenden Wähnen unserer Seele entspräche.

Das ist der größte Zug des Werkes: seine fast fanatische Gerechtigkeit. Das ermöglicht es, daß aus all der Bitterkeit sich doch am Ende das Allerbarmen losringt, das unendliche Ergriffensein vom Leiden der andern. Das endlich läßt den Dichter selbst auf der Stufe erscheinen, wo als höchste Potenz geistigen Menschentums Dichter und Philosoph eins werden.

Trotz der Mannigfaltigkeit und Bewegtheit des Treibens ist doch jede Figur durchaus individuell, scharf charakteristisch erfaßt. Die Personen sind mit breitem Pinsel hingestrichen, mit raschen, geistvollen Zügen von einander abgesetzt. Dreißigers Frau hat keine Ahnung von dem tieferen Sinn dessen, was um sie vorgeht; sie ist von der eigentümlichen Gefühllosigkeit der emporgehobenen Frau gegen ihre früheren Standesgenossen; Pfeiffer, der Angestellte Dreißigers, hat im Grunde weit mehr Schuld als dieser; er ist ein feiles Subjekt, frech, so lange die Macht hinter ihm steht, im Augenblick der Gefahr feige, knieschlotternd. Der Pastor, ein wohlmeinender Mann, hat sich durch seine sogenannten Lebenserfahrungen schon bedenklich von seinen Jugendidealen heruntermarkten lassen. Ihm steht gegenüber der Hauslehrer des Fabrikanten, ein junger Theologe, voll Feuer und Farbenfrische des Ideals. Eine große Mannigfaltigkeit zeigt sich unter den Webern, vom alten Hilse an, dem ehrenfesten Alten, der alles als Schickung des Himmels hinnimmt, einem Manne ganz im Sinne ergebener Kirchendemut und beschränkten Untertanenverstandes, und doch einem Manne, der in seinem tiefinnerlichen Glauben eine weltüberwindende Macht besitzt, bis zum randalierenden Jäger, „roten Bäcker" und Schmied Wittich, dem wilden Verehrer Robespierres, einem racheschnaubenden Bluthund und Anarchisten aus Gemüt. Von höchster Gewalt ist auch die Luise, die Schwiegertochter des alten Hilse, eine Revolutionsmänade, aufs wirksamste abgesetzt gegen ihren unschlüssigen Mann, der erst durch die

Ereigniſſe zur That gelangt. Sehr fein wird im dritten Akt ein Berliner Reiſender eingeführt, der die Tochter des Wirts mit Schnodderigkeiten und Kommis-Voyageur-Feinheiten begaukelt, und durch den der Dichter die Stimme des übrigen Deutſchland in das Stück hineinklingen läßt.

Es iſt unmöglich, all das flutende Leben auch nur anzudeuten. Wir dürfen es ausſprechen: Nie zuvor ſind ganze Stände, ganze Volksmaſſen mit dieſer Kraft, in dieſer feinen Unterſcheidung und ſcharfen Umriſſenheit vorgeführt und doch wieder mit ſo ſelbſtgewiſſer, ihre Mittel kennender Kunſt zu einem Ganzen bemeiſtert worden. —

Hauptmanns Grundanlage iſt offenbar eine tragiſche. Ein ſchwerer Ernſt, eine herbe, faſt grübleriſche Sittlichkeit geht durch ſeine Werke. Es fehlt ihm eine gewiſſe Flüchtigkeit des Temperaments, ſozuſagen der Künſtlerleichtſinn, er ſieht die ſchwierige Seite der Dinge zuerſt.

Aber er hat eins, das den germaniſchen Dichtern gemeinhin in die Wiege gelegt ward: Humor. Schon in ſeinen erſten Erzeugniſſen blickt durch all den trüben Dunſt, die dumpfe Verzweiflung oft freundlich der Freund des Menſchen „mit der Thräne im Wappen" hindurch; er kehrt oft unvermittelt in kleinen, unſcheinbaren Zügen, in intimſten Beobachtungen wieder.

Zur vollen Ausgeſtaltung gelangt dieſer Zug in der Komödie Kollege Crampton. Sie behandelt das Thema vom verbummelten Künſtler, das ſchon in „Einſame Menſchen" in der Figur des Malers Braun angeſchlagen iſt,

und auch in der des Johannes als Motiv leise mit anklingt.

Der Maler Professor Crampton ist durch traurige, beengende Familienverhältnisse — weitere Anlässe erfahren wir nicht — dem Trunk in die Arme getrieben. Er arbeitet nicht mehr, versäumt seine Pflichten als Akademieprofessor, steckt in Schulden — kurz, er „verkommt", und je weniger Leistungen er aufzuweisen hat, desto mehr kehrt sich ein überreiztes Pochen auf die Rechte und Bedeutung des Genies heraus, gleichsam um das heimliche Bewußtsein von der Stagnation seiner Kräfte zu übertäuben. Der Besuch eines Herzogs wird der Akademie angekündigt. In seiner — freilich nicht ganz ahnungslosen — Verblendung glaubt Crampton denselben eigentlich sich zugedacht. Der Herzog aber fährt ab, ohne ihn aufgesucht zu haben. Das führt den Maler zur Erkenntnis. In einer erschütternden Scene erleben wir den Zusammenbruch all seiner Illusionen. Am folgenden Tage erhält er seine Entlassung.

Hier beginnt eine neue Geschichte. Crampton sinkt vorläufig noch tiefer herab. Er wohnt in einer elenden Spelunke, verkehrt mit Philistern, trinkt und raucht den ganzen Tag. Indessen macht sich ein früherer Schüler von ihm, der baldige Verlobte seiner Tochter, ans Werk, den verehrten Lehrer zu retten. Ihm und seinen Verwandten gelingt es mit großem Feinsinn und Zartgefühl, — die Liebe zur Tochter thut ein Übriges — den Professor zur Annahme eines neuen Ateliers, genau so eingerichtet wie das alte, zu bestimmen und ihn damit — wenigstens

ſcheint das die Meinung des Dichters — ſeiner Kunſt wieder zu gewinnen. „Jetzt müſſen wir ſchuften, Max, wie zwei Kulis!“ ſind Cramptons Worte.

Ein köſtlicher Humor durchzieht das ganze Stück. Der Dialog iſt von ſtets bereiter Schlagfertigkeit, von vorwärts drängendem Leben, bald fein pointiert, bald gemütvoll verweilend. Dazu die prächtigen Charakterzeichnungen! Außer Crampton ſelbſt: Max, der noch recht junge, idealiſtiſche Verliebte, ſein Bruder, ein etwas proſaiſcher Lebemann, der keinen Kummer ins Daſein kommen läßt, immer praktiſch und doch in jedem Zoll ein nobler Charakter. Zwiſchen beiden ihre Schweſter, eine ſanfte, maßvolle, immer das Richtige treffende Frau. Auch „die kleine Unſterblichkeit“ des Profeſſors, ſeine Tochter Gertrud, iſt in ihrer urſprünglich munteren Art, über die nur das Elend des Vaters ſich wie ein Schleier gelegt hat, vorzüglich getroffen.

Alle dieſe Vorzüge aber können nicht über den Grundmangel des Stücks hinwegtäuſchen: die Unklarheit im Charakter Cramptons ſelbſt. Man erkennt nicht: Liegt hier ein Konflikt zwiſchen Wollen und Können vor, künſtleriſche Impotenz, die den Maler, ihm ſelbſt halb unbewußt, verzweifelnd dem Trunke zutreibt; oder iſt dieſer ein Genie, das nur durch beſondere Familienverhältniſſe und Mangel an Energie ſo weit verbummelt iſt.

Die vorliegenden Charakterzüge ſprechen ſich entſcheidend weder für das eine noch das andere aus, und

auch der Schluß gibt keinen Anhalt, da er uns aus keiner von beiden Möglichkeiten konsequent zu folgen scheint.

Im ersten Falle sicher nicht. Denn wodurch soll der Konflikt beseitigt, die „Rettung" Cramptons herbeigeführt sein, so lange — was doch eben die Eigentümlichkeit des impotenten Künstlers ausmacht — dem großen Streben ebenso groß das Nichtkönnen gegenübersteht? Dieser Konflikt kann wahrscheinlich nur tragisch ausgehen. Aus dem Zwiespalt zwischen dem großen Wollen und der, wenn auch nur geahnten, Unzulänglichkeit der Kräfte scheint notwendig, wie in Zolas L'oeuvre, der Untergang des Kämpfenden zu folgen.

Im zweiten Falle ist allerdings eine Rettung denkbar. Das durch Schicksal oder gemeinen Lebensdunst gesunkene Genie wird freilich eine Wiedergeburt erleben können. Sicherlich aber nicht die, welche hier vor sich geht. Vergebens fragt man, welches denn eigentlich die Umstände sind, die eine so tiefgreifende Wandlung in Crampton herbeiführen. Etwa die Einrichtung des neuen Ateliers? Oder die Scheidung von seiner Frau, von der er doch vorher auch so gut wie getrennt lebte? Oder die ihm entgegengebrachte Liebe seiner Tochter und des ehemaligen Schülers, die doch vor der Katastrophe nicht minder offenbar war?

Man sucht vergeblich nach einem zureichenden Grunde. Glaubwürdig konnte die Rückkehr Cramptons zu Kunst und Leben nur dann erscheinen, wenn gezeigt wurde, wie

sich auf Grund neuer, einschneidender Ereignisse oder aus reflektierender Einkehr heraus im Innern des Künstlers eine Wandlung vollzieht. Das wäre eine organische Lösung gewesen, zugleich eine der Begabung des Künstlers angemessene. Die vorliegende ist eine von außen herangetragene, fast leichtfertige, an die keiner, der Menschen kennt, zu glauben vermag. —

Anderthalb Jahre später, im Sommer 1893, ging in dem Deutschen Theater, demselben, in welchem der Kollege Crampton seine erste Aufführung erlebt hatte, ein neues Lustspiel Hauptmanns, „Der Biberpelz", eine „Diebskomödie", in Scene. Allen denjenigen, welche der Ansicht sind, daß ein Dichterleben sich in durchaus aufsteigender Richtung bewegen müsse, oder daß ein Autor es sich nicht gestatten dürfe, andere Werke hervorzubringen, als sie aus den bereits vorhandenen glaubten prognostizieren zu müssen, wird die neue Komödie eine bittere Enttäuschung gewesen sein. Man hatte sich so freundlich in den Wahn hineingelebt, daß Hauptmann nun auch ein Dichter, wie die andern alle, werden wolle, daß er, nachdem er in den „Webern" und im „Crampton" so redlich seinen Willen gezeigt hatte, den aufgeworfenen Fragen auch eine Antwort zu geben — ob befriedigend oder nicht, ist hier gleichgültig — daß er nunmehr auch in seinen folgenden Stücken die Theorie des Im-Sande-verlaufens endgültig werde aufgegeben haben. Und nun kam auf einmal ein Stück, das, schlimmer als alle andern, nicht nur absichtlich auf einen Schluß zu verzichten schien, sondern in dem eigentlich

überhaupt nichts vorging, das auch nur mißbräuchlich den Namen „Handlung“ verdiente!

Eine gewerbsmäßige Stehlerin, Mutter Wolff, die nebenbei den weniger einträglichen Posten einer Waschfrau bekleidet, stiehlt dem Rentier Krüger unter anderm einen Biberpelz. Krüger verfolgt die Sache sehr energisch; es sind auch verschiedene Indizien da, die geeignet erscheinen, auf die richtige Spur zu führen. Aber der Amtsvorsteher, Baron von Wehrhahn, hat ganz andere Dinge zu thun, als sich mit solchen Bagatellen zu befassen. Er hat viel zu tiefe und eigenartige Ansichten von Politik und Staatswohl, um nicht Krügers Sache gänzlich außer acht zu lassen, die eigentlichen Diebe für grundehrliche Leute zu halten, dagegen Dr. Fleischer, einen harmlosen Privatgelehrten, der leider nur mit den bösen Demokraten verkehrt, sehr freie Bücher liest und — das Schlimmste von allem — heillos mit dem Geld um sich wirft, als einen Verschwörer gegen Kaiser und Reich zu verdächtigen.

Und dann? Ja, dann schließt das Stück. Weder wird der Diebstahl entdeckt, noch ist zu ersehen, ob Herr von Wehrhahn sein Vorgehen gegen Dr. Fleischer mit Erfolg oder Mißerfolg beenden wird, noch kommt sonst irgend etwas zum Abschluß, das damit als „Handlung“ bezeichnet werden könnte. Es bleibt also nur noch übrig, den „Biberpelz“ als Charakterstück zu fassen, d. h. als Stück, in dem an gewissen Vorgängen, die, an sich gleichgültig, weder Fortschritt noch Rückschritt zeigen, sich also an ihrem einfachen Nebeneinander genug sein lassen,

ein Charakter zu einem gewissen Endpunkte sich fortentwickeln sollte. Die Rolle von Mutter Wolffen kann in diesem Sinne sicherlich nicht als Entfaltung eines Charakters angesehen werden, von Fleischer oder Krüger ganz zu schweigen. Mutter Wolff ist, die sie bleibt: ein prachtvoller Typus volkstümlicher, mit naiv-opportunistischer Moral verbrämter Gaunerei. Sie erscheint am Ende als genau dieselbe, die sie im Anfang war: mit ihr ist nichts dergleichen vorgegangen, das man auch nur entfernt als Entwicklung eines Charakters bezeichnen könnte. Diese ganze Rolle könnte nur die Exposition eines Stückes bilden, das etwa zeigen wollte, wie sie sich nach Entdeckung des Diebstahls oder in irgendwie sonst veränderten Umständen benehmen würde.

Nur der Amtsvorsteher von Wehrhahn kann als ein Charakter gelten, der den Boden stagnierender Eigenschaftsschilderung verläßt und ein dramatisch-psychologisches Problem einschließt. Mit ihm geht insofern etwas vor, als eben nichts mit ihm vorgeht, nämlich nicht das, was normalerweise mit ihm geschehen müßte. Alle andern erkennen klar auf Grund der vorgelegten Beweisstücke, wohin etwa eine halbwegs vernünftige Untersuchung sich zunächst zu wenden hätte, nur Wehrhahn in seiner imposanten Thorheit sieht nichts, stellt die dümmsten Fragen, die teils vom Hochmut, teils von dem Bestreben diktiert sind, seine instinktiv gefühlte Unfähigkeit zu verschleiern und erklärt schließlich überlegen lächelnd alles, was die andern sagen, für Unsinn. Daß nun solch' ein schlaffes Gehirn, unfähig

auch nur das Nächſte zu erkennen, ſich trotz ſeiner minorennen Nichtigkeit erfrecht, einen ſtillen Gelehrten und befreiten Kopf mit Anklagen wegen Majeſtätsbeleidigung oder dergleichen zu verfolgen und in ſeiner unermeßlichen Borniertheit trotzdem glaubt, ſich um die höchſten Güter der Nation verdient zu machen: das eben könnte ſehr wohl die Spitze des Dramas ſein ſollen. Das Stück wäre dann als Satire gegen die Abſtruſität des Weltlaufs zu faſſen, bei dem es geſchehen kann, daß hohe, ihren eigenen Geſetzen folgende Begabung ſich wirklich herbeilaſſen muß, vor der legalen Korrektheit der bornierten Schädel ſich zu rechtfertigen. In dieſem Falle brauchte dann allerdings weder die Unterſuchung in Sachen des Diebſtahls noch die Verfolgung Dr. Fleiſchers, noch irgend ſonſt etwas zum Abſchluß zu kommen, da ja dann alles nicht ſeiner ſelbſt willen da war, ſondern nur dazu dienen ſollte, jenem ſatiriſchen Gedanken zum Ausdruck zu verhelfen.

War dieſes die Abſicht des Stücks, ſo iſt es als Drama gerettet, ſeiner Ausführung nach gleichwohl verfehlt. Denn Wehrhahn kann nicht als charakteriſtiſcher Vertreter derjenigen Menſchenklaſſe gelten, die hier getroffen werden ſoll. Er erſcheint zu ſehr als vereinzelter Fall, als ins Extrem getriebener Begriff, dem folglich die Lebenswahrheit mangelt. Ein Mann, wie er, würde offenbar auch von ſeinen Geiſtesgenoſſen verworfen werden. Ihm mangelt gerade das, was z. B. an dem Dreißiger der „Weber" ſo ſehr zu bewundern iſt, die abſolute Objektivität der dichteriſchen Auffaſſung, die das Berechtigte des Dar-

gestellten von dessen eigenem Standpunkte aus klar hervortreten läßt. Wehrhahn ist nichts als Dummheitsapostel; er besitzt nicht einmal den Schneid des persönlichen Auftretens, der sonst wenigstens seinesgleichen eigen zu sein pflegt, ja, der Dichter wird sogar so ungerecht gegen ihn, daß er Fragen, die im Verlauf der Untersuchung immerhin von Wichtigkeit werden können, die jedenfalls durchaus nicht unnötig zu sein brauchen, offenbar als von Wehrhahns Beschränktheit diktierte angesehen wissen will. Hauptmann selbst soll, wie Dr. Schlenther im „Universum" erzählt, einmal einen ähnlichen Fall, wie den im „Biberpelz" behandelten, erlebt haben. Wahrscheinlich war das das einzige Mal, wo er persönlich mit den „Wehrhahns" in Berührung kam; jedenfalls macht das Stück den Eindruck, als kenne er die betreffenden Kreise nicht aus eigener Anschauung. Der Amtsvorsteher erscheint durch die Brille persönlicher Abneigung gesehen; gerade dadurch aber wird der Satire von vornherein die Spitze abgebrochen.

Ist somit der wahrscheinliche Hauptzweck des Stückes nicht erreicht, so zeigt auch der Fortgang von Akt zu Akt eine höchst bedenkliche Verschleppung. Zweimal, im ersten und dritten Aufzug, handelt es sich um einen Diebstahl, der in der edlen Diebsfamilie besprochen wird, zweimal, im zweiten und vierten Akt, wird im Zimmer des Amtsvorstehers darüber verhandelt, nur daß es sich das erste Mal um einen Haufen Holz, das zweite Mal um den Biberpelz handelt. Zudem ist der satirische Grundgedanke unter einer Menge angehäuften Details versetzt, so daß es schon

eines geübten, stets auf das Ganze dramatischer Entwicklung gerichteten Blickes bedarf, um jenen nicht über den Einzelbeobachtungen aus den Augen zu verlieren. So, wie das Drama jetzt vorliegt, ist die Dieberei und Gaunerei die Hauptsache, nicht die Satire. Man gewinnt oft den Eindruck, als habe man ein dichterisches Skizzenbuch vor sich, in dem allerlei Beobachtungen, jede zu ihrer Zeit und an anderem Orte gemacht, nun durch das bloße Bezogensein auf dieselben Personen zu einem Ganzen vereinigt werden sollten. An manchen Stellen mag das gelungen sein, an anderen erkennt man deutlich, daß die Liebe zum interessanten Detail stärker war, als die Kraft zur ersten, freilich auch entsagungsvollsten Pflicht des Dramatikers: das Unwesentliche, deshalb Störende, dem energischen Herauskommen des Grundgedankens zu opfern.

Nach alledem erscheint uns der „Biberpelz" als das schwächste aller bisherigen Hauptmannschen Dramen. Auch die sonstigen Vorzüge seiner Kunst, die scharfe, schlagende Charakteristik, die Knappheit und Sparsamkeit in Anwendung der Ausdrucksmittel für ein und denselben Zug, stehen hier nicht auf der alten Höhe. Zwar Mutter Wolff ist in jeder Beziehung vortrefflich gezeichnet, aber bei Wehrhahn, Krüger, Vater Wolff und den andern findet sich manches, was nur als Wiederholung angesehen werden kann, und anderes, das vielleicht direkt aus dem Leben aufgenommen ist, das aber von der Singularität des Lebens abzulösen und zu einem allgemein verständlichen, für die Figur der Dichtung bezeichnenden Charakterzug zu

machen, dem Dichter nicht gelungen ist. Gerade das aber, sowie die Häufung des Kleinkrams und die zum Teil daraus erwachsende Schwierigkeit, einen springenden Punkt in dem Ganzen zu entdecken, zeitigen beim Lesen wie beim Sehen des Stücks eine unbezwingbare Ungeduld, ja Langeweile.

Ist somit der „Biberpelz", gegen die andern Stücke Hauptmanns gehalten, sicherlich ein Rückschritt, so brauchte er doch thatsächlich keinen solchen für die Entwicklung des Dichters überhaupt zu bezeichnen. Man braucht nicht jedes Werk als Haupt- und Staatsaktion zu fassen. Wie der Maler etwa sein Gemälde ein ganzes Schneefeld sein läßt, vielleicht nur, weil ein einziger Sonnenreflex, den er darauf gesehen, ihn anzog, so waren es bei Hauptmann vielleicht lediglich die Beobachtungen aus dem Diebes- und Gaunerleben, die ihn zur Darstellung reizten; er wollte das einmal gesagt haben und vergriff sich in diesem Falle nur leider darin, daß er das Ganze statt einer Studie eine Komödie sein ließ.

Wie dem auch sei, schon durch sein nächstes Werk, das Traumstück „Hannele", das im November 93 zuerst im Königlichen Schauspielhause zu Berlin aufgeführt wurde, bewies der Dichter, daß seine Kraft nicht schlafe. Man kann den Zustand, in den sich der größte Teil von Publikum und Kritik diesem Werk gegenüber versetzt fühlte, nicht gut anders als den einer völligen Ratlosigkeit bezeichnen. Wäre Hauptmann ein gänzlich Unbekannter gewesen, als er mit dem „Hannele" hervortrat, man wäre

vielleicht im Guten und im Böſen weit mehr ins Extrem gegangen, aber man hätte ſich abgefunden mit dem Werk, man hätte in dem Hin und Her ſtreitender Meinungen nicht ſo gänzlich einen Standpunkt vermißt. Nun aber war der Dichter mit der Marke eines „Naturaliſten“ längſt in einem der bekannten kleinen Schubfächer der kritiſchen Etikettenwirtſchaft untergebracht, er hatte ſich ganz auf den Standpunkt der Wirklichkeitsſchilderung geſtellt, er hatte ſogar die Crudidäten der Betrunkenheit, der Neuraſthenie und des Hungers leibhaftig vorgeführt: wie konnte ein ſolcher Mann ſich unterſtehen, ein Stück zu ſchreiben, in dem Träume, Phantaſien, und das Schlimmſte von allem, der kindliche Jeſusglaube, die Hauptrolle ſpielten! Auf der einen Seite glaubte man an einen völligen Bruch Hauptmanns mit ſeiner Vergangenheit. Er habe jetzt genug vom Realismus und wolle wieder ein Idealiſt werden. Andere orakelten mit pythiſchen Gedankenfalten, die ſcheinbar neue Richtung Hauptmanns ſei ebenſo wie ſeine ſogenannte alte nur der Ausfluß einer krankhaften Anlage. Das ſei immer ſo bei ſolchen Herren. Auf die Ausſchweifungen einer toll verbrachten Jugend pflegten bei allerhand Schwarmgeiſtern in reiferen Jahren bigotte Andachtsübungen und rückenmärkelnde Sehnſüchteleien zu folgen: So ſchlage jetzt auch Hauptmann nach den realiſtiſchen Auswüchſen ſeiner erſten Dramen mit den ſpiritiſtiſchen, quietiſtiſchen, myſtiſchen Anwandlungen des letzten Werkes nur in das entgegengeſetzte Extrem um. Von noch anderer Seite hörte man, man müſſe in Zweifel ſein, ob der Dichter

sich wirklich zum Christusglauben bekehrt habe, oder ihn habe verspotten wollen!

Welch eine Borniertheit in all dem Gerede! Welch blöde Frechheit namentlich in dem letzten Vorgeben! Wann endlich wird die Anmaßung, lebendige, aus dem Strom der Zeit geborene Kunstwerke in unverstandene Begriffe der Ästhetik einsargen zu wollen, über die Unklarheiten des eigenen Schädels mit fertigen Schlagworten und hoheitsvollen —ismen hinwegzugehen — wann endlich wird diese Unverschämtheit bildungs- und kenntnisloser Kritiker — nicht aufhören — das wäre schade für den Welthumor — aber nicht mehr für erhabene Weisheit sich ausgeben dürfen und als solche entgegengenommen werden! Wann wird man lernen, nicht mit vorgefaßten Meinungen an eine Dichtung heranzutreten und sich hernach zu wundern, wenn die dem Dichter imputierten Absichten in seinem Werk nicht gefunden werden, sondern lediglich aus dem Werk selbst heraus zunächst die Frage zu beantworten: Was will es? und dann zu urteilen, ob die angewandten Mittel geeignet waren, das, was es wollte, herbeizuführen!

Was will „Hannele"?

Ein kurzes Eingehen auf den Inhalt sei hier gestattet.

„Hannele" stellt den Fiebertraum eines armen Mädchens dar, das vom Stiefvater, einem Trinker, gescholten und mißhandelt, sich hinwegsehnt über all die Mühsal und rauhe Wirklichkeit ihres Lebens in das Land, da auch sie glücklich sein darf. Von Leidgefühl überwältigt, ist sie an einen

Teich gegangen und halb bewußt, halb unbewußt ins Waſſer geſunken — der Herr Jeſus, ſagt ſie, habe ſie gerufen. Kurz vor dem Ertrinken aber iſt ſie gerettet worden. Jetzt liegt ſie im Armenhauſe in wilden Phantaſien; all die Geſtalten ihres jungen Lebens, all die kleinen Freuden und großen Leiden ihrer kurzen Wallfahrt verbinden ſich mit ihrem Sehnen und Hoffen, mit ihrem Glauben und Verſtehen zu einem luftigen Gewebe, in dem Grauen und Andacht nebeneinander wohnen. Sie ſieht, wie ihr Vater brutal-gemein, wie immer, auf ſie einfährt, ſie bedroht, zum Aufſtehen zwingt, wie ihre liebe, verſtorbene Mutter ſich über ſie neigt mit tröſtendem Zuſpruch und ihr Himmelsſchlüſſel bringt vom lieben Gott. Drei lichte Engel geben ihr Kunde von jenem Lande, wo alle Unraſt, alle Wünſche ſchweigen, nur Ruhe wohnt und Frieden und unvergängliches Glück. Und dann ſieht ſie ſich tot. Sie iſt angethan mit ſchönen ſeidenen Gewändern und gläſernen Schuhen, den kleinſten im ganzen Lande, und ſie ſchlummert in einem lichten Sarge. Leidtragende Frauen kommen herein, die Schulkinder mit dem lieben Lehrer Gottwald an der Spitze ſingen hell und klar in den Wintertag und bitten ihr alles ab, was ſie ihr Wehes gethan, und Hannele will es auch ganz gewiß dem lieben Gott nicht wieder ſagen: hinein aber klingt die Stimme eines Armenhäuslers: „Sie iſt eine Heilige.“ Sie ſieht ihren Vater verzweifeln, weil er zum Mörder geworden an ſeinem Kinde, und der Herr Jeſus, der ganz mit dem Lehrer Gottwald eins geworden, führt das Hannele mit vielen ſchönen und lichten

Engeln in den Himmel. — Die Menschen aber sagen, sie sei tot . . .

Nicht alle Träume sind Schäume. Es gibt deren, die den eigentlichen Lebensinhalt eines Menschen zum Ausdruck kommen lassen, die von einer so überirdischen Klarheit und inneren Wahrheit durchhellt sind, daß sie als unmittelbare Sprache des in uns schlummernden treffsicheren Unbewußten gelten müssen, jenes Unbewußten, dessen Stimme vor dem Geschrei der wachen Lügen-Logik am grellen Tage so oft verstummen muß. Zu diesen Träumen gehört der des Hannele. In des Mädchens Sinne bedeutet er eine Wahrheit, noch mehr, er ist ihr Schicksal. Er drückt die Gewißheit der Mühseligen und Beladenen aus, daß auch ihnen ein Teil an Glück und Frieden zufallen müsse, den freudigen Glauben der leidenden Unschuld und Reinheit, daß sie unmöglich auf immer ausgeschlossen seien vom Tische des Lebens, sondern daß doch irgendwie und -wann sich alles zu einem Guten vollenden müsse. Nicht auf Erden vielleicht, nicht solange dies arme Gehirn zusammenhält, sondern in dem ewigen Prozeß der Welten, der über all dem traurigen Thun und Treiben der kleinen Menschen hinausliegt, in der Sühne eines selbstherrlichen Weltgerichts, das über all dem Unausgeglichenen und Verzweifelten dieses armen Lebens sich emporhebt.

Hierin unterscheidet sich „Hannele" von den sonst nahe verwandten „Webern". Wie diese schon in der Anlage des Problems weniger umfassend sind als jenes, so mußte auch die Lösung des „Hannele" eine allgemeingültigere,

eine universellere sein, als die der „Weber". Die „Weber" haben nur die soziale Not zum Gegenstand, das Leiden, welches aus den Erwerbs- und Unterthänigkeitsverhältnissen der jetzigen Gesellschaft hervorgeht; im „Hannele" aber steht das durch die Natur der Welt und der Menschen selbst bedingte Leid vor uns. Jene Notstandsverhältnisse, in denen die Weber leben, können durch irgend eine Neugestaltung sozialer Zustände als künftighin unmöglich oder auf ein Minimum beschränkbar wenigstens gedacht werden: deshalb haben die „Weber" mehr Transitorisches, mehr von einem Zeitstück an sich, das von einer eventuell glücklicheren Zeit so intim wie heute nicht mehr verstanden werden kann; das Leid überhaupt aber ist die ewige Mitgift der Menschheit, es steht sozusagen mit im Kontrakt, durch den einst die Welt sich hat dupieren lassen: deshalb behandelt „Hannele" eine ewige Menschheitsfrage, die, solange es Welt und Menschen gibt, immer von neuem gestellt werden wird. Daraus folgt die verschiedene Lösung beider Stücke. Die soziale Not der Weber konnte durch Selbsthilfe, durch die Empörung der Betroffenen überwunden werden, das Hannele aber, dem hier nicht mehr zu helfen ist, konnte, falls es überhaupt auf eine Lösung abgesehen war, nur in einem jenseits unseres Bewußtseins liegenden, irgendwie beschaffenen Zustande als erlöst gedacht werden. Dadurch aber wird „Hannele" zu einem Ausdruck der Idee der Versöhnung; nicht jener Banausen-Versöhnung, die schon im Zustande des Menschseins eine Ausgleichung aller Gegensätze verlangt, die Lohn und Strafe nach nackten Kompen-

sationsbegriffen möglichst bar ausbezahlt haben möchte, sondern jener andern, die als im unendlichen Verlauf aller Dinge liegend gedacht wird, von der wir zwar mit unserem so beschaffenen Verstande durchaus nichts zu wissen, noch zu begreifen vermögen, die aber, gefühlsmäßig uns gegeben, die treibende Hoffnung in all unserem Streben ist, der mysteriöse Urquell unseres Thuns und Bezweckens, aus deren Annahme es sich erklärt, warum allein die zur Weltvollendung strebende Arbeit, sei sie groß oder klein, wenn sie nur den Kräften des Individuums angemessen ist, die Traurigkeit eines seiner selbst sich bewußt gewordenen Lebens zu überwinden vermag. Diese Versöhnungsidee also schält sich uns aus der symbolisch-metaphysischen Einkleidung des „Hannele" heraus. Wir haben oben schon (S. 22) in anderem Zusammenhange ausgeführt, daß wir sie für den oft zwar unbewußten, öfter noch uneingestandenen, nichtsdestoweniger aber für den Glauben der Menschen halten, den zu bekennen nichts sie hindern würde, wenn sie immer wüßten, was sie meinen. Nur für denjenigen, der — riskieren wir das Wort — mit absoluter Wahrheit behaupten könnte, jenen Glauben nicht zu haben, nur für diesen, müßte man zugeben, wäre freilich das „Hannele" nicht geschrieben. Er würde in seinem Sinne recht haben, wenn er sagte, daß diese Idee keine Idee sei.

Der Träger des Hauptmannschen Gedankens ist ein Kind. Nur am Kinde konnte sich die Schikanerie, das Launenvolle des Schicksals, das die Unschuldigen und Schwachen oft am schwersten trifft, mit der erforderlichen

Deutlichkeit geltend machen, nur am Kinde konnte die Grauſamkeit des endlichen Weltlaufs, die eine Sühne im unendlichen finden ſoll, zur vollen Anſchauung kommen. Beim Erwachſenen würde ſich unwillkürlich die Erwartung eines Kämpfens und Ringens gegen das Widrige des Geſchicks einſtellen: damit aber wäre der Gedanke an eine ſichtbare Überwindung der Gegenſätze nicht mehr ſo gänzlich ausgeſchloſſen, man würde ſich wiederum mehr und mehr auf eine ſchon im Leben erkennbare Vergeltung hingewieſen fühlen. Überdies aber konnte nur im Kinderherzen eine Stätte ſein für all das Hoffen und Sehnen, das Bangen und Vertrauen, das den Traum des Hannele mit einer ſo zauberhaft zarten Poeſie überſchleiert, nur aus Kinderaugen konnte der ganze goldene Märchentand, der große lachende Himmel ſo treu und wahrhaftig hervorleuchten. Vom Erwachſenen iſt der duftige Blütenſtaub der erſten goldenen Jugendträume abgeſtreift, er hat ſich ſo vieler, vielleicht der liebſten ſeiner Illuſionen begeben müſſen: wie kann er Männer überzeugen, die mit ſkeptiſchem Blick in das eigene Innere ſchauen, und jedem geheimen Seelen-Raunen mit dem Seziermeſſer kühlen Verſtandes gegenübertreten!

Sah ſich ſomit der Dichter künſtleriſch-notwendig darauf hingewieſen, ſeine Idee durch ein Kind vertreten werden zu laſſen, ſo konnte darüber weiter kein Zweifel ſein, daß nur in dem Jeſusglauben ſie konkret verkörperlicht werden konnte. Kein anderer Anſchauungsgehalt läßt ſo die ganze Herrlichkeit eines reichen Kindergemütes zur

Anſchauung kommen, mit keinem anderen Stoff ſind dem Kindesgeiſte unbewußt eine ſolche Fülle großer ſittlicher Ideen eingeſchmeichelt, die er als ſolche gar nicht haben könnte, kein anderer konnte folglich ein Kind zu ihrem Verkünder machen, ohne über die Grenzen kindlichen Verſtehens hinauszugeraten. Es fragt ſich, ob nicht ſelbſt beim Erwachſenen die Verſöhnungsidee ſich erfolgreich an den Jeſusglauben anlehnen könnte. Es iſt wahr, die Mehrheit vermag heute nicht mehr jenen Glauben zu hegen, es wäre deshalb wohl unmöglich, jenes naive Vertrauen im Erwachſenen ebenſo glaubhaft zur Anſchauung zu bringen wie im Kinde, ohne zugleich nach Meinung der Draußenſtehenden einen Mangel an Intelligenz oder Weltanſchauung bei dem gläubigen Erwachſenen zuzugeben. Andererſeits aber iſt das nicht minder wahr, daß wir in unſerem ganzen volksmäßigen Anſchauungsſchatze nichts Populäreres, nichts Allgemein-Verſtändlicheres beſitzen, als eben jenen Jeſusglauben. Wir ſind nicht in der glücklichen Lage der Griechen, die nur aus dem unerſchöpflichen Quell der eigenen Sage zu ſchöpfen brauchten, um in allen Stammesherzen verwandte Saiten erklingen zu laſſen. Der Faden zu dem Geiſtesbeſitz unſerer Ahnen iſt durch die mancherlei Renaiſſancen und Reformationen, die über unſere Vergangenheit dahingefahren ſind, zerriſſen. Mit Schmerz ſehen wir heute, daß die ganze grandioſe Ideen- und Geſtaltenfülle germaniſcher Urſage für uns verloren iſt; was von ihm noch lebt, iſt totes Kapital weniger Gebildeter. Nur im Jeſusglauben beſitzen wir heute noch Ideen und

poetiſche Konkretionen, die als allgemeines Volksgut betrachtet werden können: in dieſem Jeſusglauben, den jeder einmal warm im Kinderherzen getragen hat, an den auch der reife Mann, der ihn ſich, im Streben die Einheit von Kopf und Gemüt zu erringen, nicht bewahren konnte, nur mit Rührung, mit wehmütigem Lächeln zurückdenken kann.

Und dieſe Verwendung des Jeſusglaubens iſt der Grund, weshalb dem Dichter im Ernſt von ſeichten Vertretern philiſtröſen Aufklärichts der Vorwurf des Myſtizismus gemacht worden iſt. Als ob es ſich im Ernſt um die Frage handeln könnte, ob Hauptmann ſelbſt dieſen Glauben habe oder nicht! Es iſt für jeden, der die Werke des Dichters kennt, ohne weiteres klar, welche Stellung er dem Chriſtentume gegenüber einnimmt; aus der Thatſache, daß im „Hannele“ der Jeſusglaube Verwendung gefunden hat, folgt für ſeinen Glauben oder Unglauben gar nichts. Denn hier kam es einfach darauf an, aus der Seele des Kindes heraus objektiv jenen Gefühls- und Vorſtellungsgehalt darzuſtellen. Das Kind mußte buchſtäblich glauben, Dichter und Zuſchauer brauchen nur an die Idee zu glauben, die in den kindlichen Anſchauungen ſymboliſch zum Ausdruck kommt. Alles Kirchliche, alles Dogmatiſche der Satisfaktionslehre iſt vom Dichter ſelbſt ſchon abgeſtreift worden; in dem Stück haben wir es lediglich mit der allgemeinen Erlöſungs- und Verſöhnungsidee zu thun, die in Chriſtus ihren Vertreter erblickt, wie auch ſie allein für das Drama in Betracht kommen konnte.

Iſt das Myſtik, dann iſt Myſtik keine üble Sache,

und ein trauriger Dichter der, welcher kein Mystiker ist. Wir müssen überhaupt gestehen, daß wir nicht recht einzusehen vermögen, warum Mystizismus einen Vorwurf bedeuten soll. Wer unter dem Worte allerlei spiritistischen Unfug und anderes, daß nur mit vierdimensionaler Begabung zu begreifen ist, verstehen will, der hat freilich Recht mit seiner Ablehnung. Aber er beweist doch damit nur, daß er die wahren und großen Mystiker, Männer wie Plotin, Meister Eckhart, oder „die lieblichste Blume des menschlichen Gemütes", Frau von Guyon — die übrigens, nebenbei gesagt, die Lieblingslektüre eines der scharfsinnigsten und zugleich gemütvollsten Denker aller Zeiten, eines Schopenhauer, waren — daß er diese nicht kennt, nicht Versenkungskraft oder . . . Zeit genug besaß, sie zu verstehen. Wer nur nicht mit der Erwartung an sie herankommt, Wissen, Erkenntnisse von ihnen zu empfangen, sondern sie als Gedankendichter auf sich wirken läßt, die dämmernd über dem Urgrunde alles Seins dahinschweben, die nur in Ahnungen, in prachtvollen, von wunderbarer Intuition durchsättigten Geistesblitzen die Nacht des Warum vom Warum zu durchhellen trachten, der wird immer aufs neue aus ihnen eine ungeahnte Fülle von Kraft und Tiefsinn zu ziehen wissen. Gerade von dieser Art Mystik könnte die zum Teil so ideenarme Kunst unserer Tage in konkreter Verarbeitung eine heilsame Beimischung erfahren und, wenn nicht alles trügt, deutet das Zwitschern der Jüngsten nach dieser Richtung.

Speziell bei Hauptmann ist diese Seite keine neue.

In allen seinen Stücken finden sich Züge, die auf eine mystisch-symbolische, schwärmerisch-versonnene Gedankenwelt hinweisen, auf ein intensives, intimstes Gefühlsleben, auf das historische deutsche Gemüt. Sein Erstlingswerk, das „Promethidenlos", lag ganz nach dieser Richtung. Im „Hannele" kommt sie zum erstenmale rein zum Ausdruck. In jenem Erstling war ein reicher Gefühlsinhalt in künstlerisch unzulänglicher Form gegeben, es hielt sich alles in abstrakter Gedankenblässe, in verschwommenen Umrissen. „Hannele" erweist sich als das Werk eines Dichters, der sich im Vollbesitz technischer Fertigkeiten befindet, der es gelernt hat, daß das Geistige, Seelische nur in konkreten Veranschaulichungen künstlerisch zur Geltung zu bringen ist.

Die deutsche Dichtung hat in diesem konkret-mystischen Tiefsinn immer ein Gebiet besessen, das ihr eigentümlich zugehörte. Deshalb ist Hauptmanns „Hannele", das ganz auf jenem Boden wurzelt, in eminentem Sinne ein deutsches Werk, und die verständnisvollen Franzosen, die zur ersten Aufführung in Berlin anwesend waren, waren vor allem deshalb so begeistert für die Dichtung, weil sie fühlten: das ist etwas, das uns fehlt, das nur auf deutschem Boden wachsen kann. Der Geist des deutschen Märchens scheint im Hannele auferstanden, er ist es, der dem Mägdelein die gläsernen Schuhe auf das kleinste Füßchen zieht; und all die herrlichen Jugenderinnerungen, von denen es zwischen den Zeilen klingt und singt, das viele Hoffen und viele Sehnen, all das unendliche Wünschen und Verlangen, das

die Jugend so golden macht und das Alter so wehmutsvoll, konnte so nur von einem deutschen Dichter empfunden werden. —

Hineingestellt sind die Traumgestalten des Hannele in eine armenhäusleriſche Umgebung. Auch das ist stark angefochten worden. Man kann darüber streiten, ob nicht jene Scenen zu breit ausgeführt sind, ob nicht sogar einzelne Züge von Gemeinheit der armenhäusleriſchen Bewohner überflüssig waren, weil unwesentlich. Das aber scheint für uns keine Frage, daß das Armenhaus an sich eine der zweckmäßigsten Umgebungen für den Traum des Hannele darstellt. Abgesehen davon, daß nach der natürlichen Lage der Dinge eine von der Straße aufgelesene Kranke in einem Dorfe, das kein Krankenhaus besitzt, am wahrscheinlichsten in das Armenhaus gebracht werden wird, scheint auch der rein dichteriſche Takt das zu fordern. Man denke sich das Hannele etwa auf dem Lotterbette eines plüschdumpfen Bankiergemaches hingestreckt! Die ganze Stimmung wäre verloren. Gerade die Brutalität der Wirklichkeit läßt durch die Kontrastwirkung zu den Traumgestalten diese desto deutlicher als solche hervortreten und vor allem wird durch sie der Grundgedanke des Stückes verstärkt, daß in erster Reihe zu den Armen der Himmel und die Versöhnung herabsteigen. Das Häßliche um seiner selbst willen hat freilich in der Kunst nur für denjenigen Berechtigung, dem der Pessimismus eine Weltanschauung geworden ist, d. h. der das Leid nicht nur als den Grundbaß alles Menschentums auffaßt, sondern als Tendenz des

Weltenganges überhaupt, für den es nicht eine Weltentwicklung, einen immanenten Vollendungsdrang gibt, sondern der nur einen Zersetzungsprozeß, eine allmähliche Weltvernichtigung anerkennt. Wo aber, wie hier, das Häßliche ein künstlerisch notwendiger Bestandteil des Ganzen ist, da ist es Künstlerpflicht, es bei seinem rechten Namen zu nennen. Jedes Paktieren, jedes Herabmindern würde nur eine Mattheit, einen Mangel an künstlerischem Mut, an künstlerischer Kraft bedeuten. Gerade die größten Dichter haben in solchen Fällen schonungslos und in voller Nacktheit die Wahrheit gesagt, weil die Kunst auf ihrer Höhe allerdings mehr sein will, als Verdauungslektüre und Hängemattenbeschäftigung.

Auch solche muß es geben — es wäre ja trostlos, stets auf hohem Kothurn umherzustelzen, und wie anderswo gilt auch in der Kunst das Wort, daß in ihrem Hause viele Wohnungen sind. Kann sie also, ohne sich aufzugeben, ergötzen, so wird sie dem nicht aus dem Wege gehen. Ihre Endabsicht aber wird in allen Fällen bleiben, zu treffen und zu ergreifen. Fühlen sich hysterische und neurasthenische Gemüter dadurch in ihrem Wohlsein behelligt, so folgt für die Kunst daraus nichts, für jene aber nur, daß sie zuvörderst ihre matten Seelen aufzubessern haben, bevor sie auf Berücksichtigung ihres Urteils einen Anspruch erheben dürfen. Die wahrhaft starke Dichtung wird sich nicht herbeilassen, mit der Schwachheit des Jahrhunderts Unterhandlungen einzugehen. Besser, die Nerven des Jahrhunderts reißen, als daß die Stimme einer ernsten,

deshalb rücksichtslosen Kunst in ihm nicht mehr vernommen wird.

Rein technisch bot „Hannele“ große Schwierigkeiten. Es kam darauf an, die Gestalten der Wirklichkeit und des Traums scharf auseinander zu halten, den Zuschauer nie im Zweifel zu lassen, wann er es mit Dingen zu thun hat, die für *sein* Vorstellen gültig sind, und wann die Erscheinungen auf der Bühne nur die Traumvorstellungen Hanneles verkörpern, trotzdem aber beides nicht schroff getrennt, gewissermaßen abteilungsweise vorzuführen, sondern den Übergang, das Hineinragen des Realen in das Traumhafte zu zeichnen, Letzteres aus Ersterem entstehen zu lassen, in den Halluzinationen die Wirklichkeitselemente, die sie veranlaßten, aufzuweisen. Im allgemeinen, darf man sagen, ist das vortrefflich gelungen. Eine gute Regie kann hier auch den Dichter bedeutend unterstützen. Nur diejenigen Partien des zweiten Teils, in denen die Diakonissin für Hannele in die Mutter übergeht und doch inzwischen dem Kinde noch immer Zweifel aufsteigen, ob es seine Mutter oder die Diakonissin sei, stellen an die Auffassung des naiven Zuschauers viel zu hohe Ansprüche. In Berlin wurde hier das Traumgemäße durch einen statistierenden Traumengel angedeutet; wer den nicht bemerkte, konnte stetig im Zweifel sein, ob die Diakonissin als solche oder als transfigurierte Mutter zu gelten habe.

Vorzüglich wiederum ist es, wie sich die Einfälle des Hannele in phantastischem Hin und Her, in der scheinbaren Willkür der Halluzination bewegen und doch sich alles

zielbewußt, zu einem fortschreitenden Ganzen zusammenschließt. Die Sprache ist von ganz eigentümlicher Knappheit und Treffsicherheit. Realistische Schlaglichter wechseln mit überaus duftiger Poesie in sehr charakteristischer Weise ab. Nur die Verse am Ende des ersten Teils haben trotz des poetischen Grundgedankens etwas Hölzernes, wie von Einem herrührend, der sich des Versemachens allzulange entwöhnt hat. In den Jamben am Schluß des zweiten Teils sind prachtvolle Einzelheiten, aber als Ganzes enthalten sie viel zu viel Beschreibung. Diese Häufung aller möglichen irdischen Ergötzlichkeiten erzeugt keine rechte Stimmung mehr, geschweige denn eine poetische Anschaulichkeit.

Im Gegensatz zu der meist vertretenen Anschauung, daß Hauptmann mit dem „Hannele" an einem höchst bedenklichen Wendepunkt seiner schöpferischen Thätigkeit angelangt sei, müssen wir uns zu der Ansicht bekennen, daß wir sein letztes Werk für eine überaus erfreuliche Stufe innerhalb seiner dichterischen Entwicklung halten. Im unendlichen Reiche des Gedankens geht freilich nichts verloren, wohl aber kann der einzelne, der strebend und kämpfend seine Straße zieht, im Lärm des Tages, über dem Gewirr widerstreitender Meinungen sein eigentliches Ich verlieren, weil er es verkennt, weil er Zielen nachjagt, die, an sich vielleicht erwünscht, doch dem unverstandenen Wollen seiner Seele nicht entsprechen. Man konnte auch bei Hauptmann zeitweilig im Zweifel sein, ob er nicht im Begriff sei, gegen ein Gutes ein Besseres aufzugeben, ob nicht die realistische Kleinmalerei, die scharfe Beobachtung den in ihm schlum-

mernden Gemütsinhalt, sozusagen das Seelenvolle in ihm, gänzlich verdrängen oder wenigstens bis zur Unkenntlichkeit überwuchern werde. Mancherlei Züge deuteten immer, namentlich in den letzten Werken, darauf hin, daß da drinnen bei ihm noch allerlei im Verborgenen blühe, aber es kam nichts Entscheidendes, nichts Beweisendes. Mit „Hannele" kam das; und insofern sehen wir in diesem Werk ein äußeres Kennzeichen eines gewissen Entwicklungsabschlusses. Es bedeutet den Friedensschluß zweier in dem Dichter vorhandenen Richtungen, die, jede in ihrer Art berechtigt, doch nur in der Vereinigung Vollgültiges zu leisten im stande sind, und es zeigt, daß der Dichter gesonnen ist, nichts von seinen Besitztümern aufzugeben, daß er das Berechtigte seiner Jugendstrebungen, seiner Ideale und Träume in sein Reifealter hinüberzuretten gedenkt.

Ist Hauptmann damit am Ziel seines Schaffens angelangt? Manchem, der die Reihe seiner Werke an sich vorüberziehen läßt, könnte es scheinen, als ob hinter dem allen ein weit bedeutenderer Mann noch stehe, als bisher in ihnen zum Ausdruck gekommen ist, einer, der mehr noch zu geben hat, als er schon gab. Seine letzten Werke, auch das „Hannele", kann man in vielem Betracht zu denjenigen zählen, die mehr Erwartungen erregen, als sie erfüllen. Andererseits aber läßt sich eine gewisse Berechtigung auch den Anschauungen derer nicht absprechen, die behaupten, daß in dem Hauptmannschen Schaffensprinzip selbst eine gewisse Unfruchtbarkeit enthalten sei, ein Mangel an Fortbildungskraft, daß deshalb der Dichter auch in Zukunft

wahrscheinlich nicht über seine bisherigen Werke hinauskommen werde.

Wir halten es heute für verfrüht, über diese Frage abzuurteilen. Mit Entschiedenheit vorgebrachte Behauptungen nach der einen oder der anderen Seite haben immer den Vorzug, daß sie den Hörer vorläufig von einem ihm unbequemen Gefühl der Unsicherheit befreien, weil sie ihm etwas geben, das er fühlen und greifen kann; sie haben den weiteren Vorzug, daß sie den Behauptenden selbst als einen Mann der unentwegten Zielbewußtheit, des unerschrockenen Farbebekennens erscheinen lassen. Wer sich aber allmählich von der Überzeugung hat durchdringen müssen, daß es nach Kenntnis einiger Umstände sehr leicht, nach Kenntnis aller aber unendlich schwer ist, ein Urteil über die Zukunft einer Sache abzugeben, der kann für all solche Prophezeiungen, auch diejenigen, die sich etwa erfüllen, nur ein freundliches Philosophenlächeln haben.

Wir denken deshalb nicht daran, dem Dichter Hauptmann ein Prognostikon zu stellen. Wir sind der Ansicht, daß noch manches in ihm ungebärdig gährt und nach fester Gestaltung ringt, daß sich die Summe seiner Kräfte noch nicht zu einem Ganzen zusammengeschlossen hat. Ob dazu noch die Kraft in ihm vorhanden ist, ob nicht, lassen wir dahingestellt. Für unsere Aufgabe halten wir es hier am Schlusse unserer Betrachtungen nur, eine Analyse seines bisherigen Schaffens zu geben, aus den vorhandenen Zeugnissen seines Dichtens ein Charakterbild seiner Kunst von allgemeinen Gesichtspunkten aus zu entwerfen.

Man hat Hauptmanns Entwicklung einigermaßen verfolgen können. Man konnte beobachten, wie allmählich seine Anschauungen sich vertieften, berichtigten, wie neue Erkenntnisse errungen wurden, an denen neue Kräfte zur Entfaltung kamen. Er begann mit dem „Prometh idenlos" als allgemeiner Gefühlspessimist von großem Wollen, von großem Können, aber ohne eigentliches Ziel, ohne Orientierung im mannigfaltigen Spiel der Kräfte. In den ersten Dramen beginnt er sich zu sammeln, er wendet sich konkreten Lebensaufgaben zu, aber ohne zu positiven Resultaten zu gelangen, ohne daß aus dem Ganzen ein fruchtbarer Gedanke sich ergäbe. Überall Verfall, Zersetzung, Verwesung, die trostlose Ratlosigkeit eines großen Trümmerhaufens, aus der langweilig-grau resigniertes Verzichten hervorscheint. Wir schreien nach einem Willen, nach brutaler Kraft, nach rücksichtsloser Gewalt gegenüber diesem gänzlichen Zusammenbruch aller Fähigkeiten; wir möchten selber hauen, stechen und morden, um nur eine That zu sehen in diesem bodenlosen Vergessensein jeglicher Entschließung.

Mit den „Webern" kommt die Befreiung. In der Empörung der geknechteten Massen, in ihrem Sieg über die Soldaten — gegen die geschichtliche Wahrheit — gelangt ein neues Prinzip zum Durchbruch: eben das des Sieges. Es ist, als ob dem Dichter hier zum erstenmale das Bekenntnis wahr wurde: Es gibt eine Rettung, ein Emporkommen aus dem verfluchten Marasmus, einen Sieg des Willens über alles, was hemmt, als ob er hier zuerst

einen Glauben gefunden habe, den Glauben an die That, die nur eine Legitimation anerkennt: die Kraft. Der „Biberpelz" fällt seinem ganzen Geiste nach in die Zeit vor den „Webern". Im „Hannele" aber ist, wenn auch nicht so energisch betont wie in den „Webern", doch eine Bestätigung des neuerworbenen Glaubens an That und Leben zu erkennen.

Indessen erscheint dieser Zug auch in den letzten Werken Hauptmanns nur mehr als latente Macht, als Stimmung, als Beiwerk, das den Hintergrund für anderes abgibt. Er ist noch nicht um seiner selbst willen da, er ist noch zu keiner sieghaften Bewußtheit geworden, er hat folglich noch nicht denjenigen Ausdruck gefunden, der für das Zeitbewußtsein irgendwie erschöpfend genannt werden kann.

Es hängt das zusammen mit einer andern Seite der Hauptmannschen Kunst: mit ihrem Steckenbleiben im Kleinkram, mit ihrer Tendenz, die Nichtigkeiten und Alltäglichkeiten des Lebens in erdrückender Überfülle abzuschildern oder, negativ ausgedrückt, mit ihrem Mangel an Großzügigkeit. Gewiß ist die Freude am Kleinen, die liebevolle Vertiefung in das charakteristische Detail immer ein Kennzeichen gerade germanischer Kunstübung gewesen. Die Eigenart und Größe der holländischen wie unserer herrlichen oberdeutschen Schule liegt zum guten Teil gerade in dieser schlichten Beobachtung, in der treuen Hingabe an die Intimität der Natur, der nichts zu gering ist, nichts zu gemein, und oft genug ist unserer Kunst, wenn

sie zu altern drohte, aus diesem Brunnen eine Neubelebung stockender Kräfte zu teil geworden. Aber dasjenige, wodurch sich die Kunst eines Dürer, Holbein, eines Goethe über dem Troß der andern erhob, war doch gerade dieses, daß sie das Kleine klein sein ließen, es nicht zum ausschließlichen Darstellungszweck erhoben, daß aus dem Ganzen in selbstherrlicher Kraft ein großer und freier Gedanke hervorsprang. Auch das Nur-Kleine hat seine Berechtigung. Man wird einem Dichter keinen Vorwurf machen dürfen, der etwa nur Schilderungen aus dem Bauernleben unter Ausschließung jedes höheren Gesichtspunktes gibt. Aber man wird sagen müssen, daß solche Beschränkung auf natürliche Grenzen der Begabung des Künstlers hinweist.

Für Hauptmann bestehen solche Schranken nicht. Er hat große Gedanken, wie er in jedem seiner Werke bewiesen hat. Aber er gesteht ihnen bisher nicht das Recht ihrer Bedeutung zu; selbst im „Hannele“ kommt die Grundidee vor den lyrischen Einzelheiten nicht machtvoll, nicht kompakt genug hervor.

An nichts müßte sich das, was wir der Hauptmannschen Kunst gegenüber in noch höherem Grade fordern, als bisher in ihr zur Geltung gekommen ist, nämlich innere Überwindung der Lebensschwüle und Wucht der Idee — an nichts müßte sich dieses mehr offenbaren, als an einem kraftvollen Charakter. Nirgends deutlicher, als wenn der Dichter es unternähme, einen Mann darzustellen, wie er aus den Kämpfen des Jahrhunderts hervorgehen muß, einen Mann etwa mit vollem Herzen und durchdringendem

Verstande, der alles Leid, alle Freud seiner Zeit am eigenen Herzen erfahren hat, aber durch das alles nur gestählt, in unendlicher Resignation zwar, aber durch nichts von seinen Zielen abzulenken, unbekümmert um Tageslärm, eisern, nur sich selbst gehorchend, seine Straße zieht. Eine solche Gestalt fehlt bisher der Hauptmannschen Kunst, die eben damit sich ein ungewolltes Charakteristikum geschaffen hat.

Freilich bleibt Hauptmann auch so der Dichter seiner Werke. Er besitzt eine seltene Kraft der dichterischen Anschauung, eine seltene Energie des schöpferischen Wollens. Er hat, wie keiner, das Ringen unseres Geschlechtes, das wogende Hin und Her widerstreitender Strebungen und Gedanken, all den unklaren Drang, das Schwankende, von jedem Eindruck Hingenommene, das Müde und Nervöse darzustellen verstanden. Das wird in der Litteratur für immer seine Note bleiben, wie es diejenige der Menschen unserer Tage überhaupt sein wird. Aber gerade seine glänzenden Vorzüge stellen auch seine Mängel desto deutlicher vor Augen, und gerade sein großes Talent verlangt, daß man den höchsten Maßstab an seine Werke lege. Aus all seinen Dichtungen zusammengenommen ergibt sich eine höchst bedeutende Potenz künstlerischer Kraft, jeder einzelnen aber fehlt ein Letztes, das wir schon nach zwei Richtungen zu kennzeichnen versuchten, das aber noch andere Seiten aufweist, die es schwer fällt, mit bündigen Worten zu umgrenzen. Unzweifelhaft wird jedes neue Werk sehr viel umstritten werden, unendlich viele Für und Wider erregen, man wird es immer „sehr interessant," „höchst originell"

und sonstwie finden, aber, so lange es sich in den bisherigen Bahnen bewegt, wird es mehr den Kunstverstand als das Kunstgefühl beschäftigen, es wird vor allem für das Volk im großen ganz verloren sein und auch von den verhältnismäßig beschränkten Kreisen, die bei unserer zerklüfteten Bildung heute für Kunst im engeren Sinne noch in Betracht kommen, nicht als eine eigentliche Bereicherung ihres Innenlebens empfunden werden. Man will vom Dichter, daß er das ausspricht, was allen auf den Lippen liegt, für das nur die Kraft des rechten Wortes mangelt. Mehr als je ist man heute von dem Gefühl durchdrungen, daß etwas in der Luft schwebt, dessen Gegenwart man zwar ahnend empfindet, dem aber vorläufig Form und Gestalt fehlt. Man glaubt zu spüren, daß die Tage des unklaren Tastens sich ihrem Ende neigen, daß das Jahrhundert beginnt sich auf Dinge vorzubereiten, die vielleicht schon da sind. In solchen Zeiten ist es Art großer Dichter, Klarheit in das dumpfe Dämmern zu schaffen, den Bann ahnenden Schweigens durch ein erlösendes Wort zu brechen. Hauptmann hat solche Worte noch nicht gesprochen. Keine Gestalt, keine Idee lebt in seinen Dichtungen, die uns aus dem Wirrnis der Zeitgedanken auf einen Gipfel geführt hätte, von dem aus wir in Ruhe, in unendlicher Überlegenheit dem kleinen Treiben unserer Alltäglichkeit zuschauen könnten. Darum hat sein Kunst bisher nichts, das eine Volksseele auszufüllen vermöchte, darum geht auch der Zeitgehalt nicht ohne Rest in ihr auf, darum fehlt ihr das Zukünftige.

C. G. Röder, Leipzig